NICULESCU

Catrinel Popa
Marinela Popa
Ion Popa

Literatura română

MANUAL PREPARATOR PE BAZA MANUALELOR ALTERNATIVE

clasa a IX-XII

09

Scanned with OKEN Scanner

Despre carte

Lucrarea de față se adresează în mod special elevilor de liceu în vederea pregătirii lor pentru examenul de bacalaureat, fiind concepută pe baza actualei programe și a manualelor ciclului liceal. Totodată, lucrarea poate fi folosită în pregătirea curentă a lecțiilor de literatură română întrucât cuprinde textele cele mai semnificative ale scriitorilor canonici și necanonici care figurează în programele și manualele școlare.

Prin structurarea conținutului ei s-a urmărit și formarea unei imagini de ansamblu asupra literaturii române, a originalității și a diversității sale raportate la contextul european și universal, în ciuda faptului că nu toate operele sunt tratate cronologic. Dacă la proză s-au avut în vedere speciile literare prevăzute în programă, în schimb, la prezentarea ideologiilor (curentelor) literare și la discutarea poeziilor s-a operat cronologic. De asemenea, atât capitolul despre proză, cât și cel despre dramaturgie sunt precedate de o scurtă prezentare a evoluției acestor genuri literare.

Prin structura ei, prin abordarea textelor literare și prin accesibilitatea demersului analitic, lucrarea de față creează baza necesară înțelegerii fenomenului literar românesc.

Despre autori

Catrinel Popa este doctorandă în literatură română la Universitatea din București și autoare a volumului de versuri *Caietul oranj*, publicat în anul 2001 la Editura Cartea Românească în cadrul concursului pentru debut (volumul fiind, apoi, nominalizat la premiile de debut ale *României literare* și ale Uniunii Scriitorilor din România pentru anul 2001). A colaborat la revistele *România literară* și *Observatorul cultural*, unde a publicat numeroase articole de critică literară; în perioada 2002–2004 a fost bursieră la Accademia di Romania din Roma. Actualmente lucrează ca preparatoare la Facultatea de Litere a Universității din București.

Marinela Popa este profesoară titulară de limba și literatura română, având o bogată experiență didactică, materializată în succesele elevilor săi la diferite concursuri și examene. A publicat împreună cu Ion Popa 15 lucrări, dintre care 13 la Editura Niculescu, printre acestea numărându-se: *Gramatica limbii române pentru clasele V-VIII, Limba și literatura română – Teste pentru capacitate și admitere în licee și școli profesionale, Teste grilă de limba română pentru bacalaureat și admiterea în învățământul superior* etc.

Ion Popa este profesor titular de limba și litreratura română, fiind preocupat de realizarea unor auxiliare didactice menite să contribuie la îmbogățirea cunoștințelor elevilor. În acest sens, a publicat 18 lucrări, dintre care două în colaborare cu profesorul universitar dr. Dumitru Ivănuș. Împreună cu Marinela Popa a publicat mai multe volume: cele patru manuale preparatoare de literatură română pentru clasele V-VIII, *Literatura română – Manual preparator pentru testare națională* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Catrinel Popa Marinela Popa

Ion Popa

LITERATURA ROMÂNĂ

Manual preparator pe baza manualelor alternative

– clasele IX-XII –

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„C.A.ROSETTI"
IAȘI

No 76 130

NICULESCU

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
POPA, CATRINEL
Literatura română: manual preparator pe baza manualelor alternative: clasele IX-XII /
Catrinel Popa, Marinela Popa, Ion Popa. – Ed. a 2-a. – București: Editura NICULESCU, 2013
Bibliogr.
ISBN 978-973-748-710-0

I. Popa, Marinela
II. Popa, Ion

811.135.1(075.35)(079.1)
371.279.8:373.5

© Editura NICULESCU, 2013
Adresa: Bd. Regiei 6D
060204 – București, România
Comenzi: (+40)21-312.97.82
Fax: (+40)21-312.97.83
E-mail: editura@niculescu.ro
Internet: www.niculescu ro

Coperta: *Carmen Lucaci*

Tipărit în România

ISBN 978-973-748-710-0

Toate drepturile rezervate. Nicio parte a acestei cărți nu poate fi reprodusă sau transmisă sub nicio formă și prin niciun mijloc, electronic sau mecanic, inclusiv prin fotocopiere, înregistrare sau prin orice sistem de stocare și accesare a datelor, fără permisiunea Editurii NICULESCU. Orice nerespectare a acestor prevederi conduce în mod automat la răspunderea penală față de legile naționale și internaționale privind proprietatea intelectuală.

Editura NICULESCU este partener și distribuitor oficial **OXFORD UNIVERSITY PRESS** în România.
E-mail: oxford@niculescu.ro; Internet: www.oxford-niculescu.ro

Scanned with OKEN Scanner

CÂTEVA PRECIZĂRI

Lucrarea de față **se adresează elevilor de liceu**, în vederea pregătirii examenului de bacalaureat și a admiterii în învățământul universitar filologic, în această ultimă situație – numai în măsura în care programa și exigențele unităților de învățământ superior corespund cu textele literare selectate și cu modul lor de tratare preponderent analitic din acest volum.

În ceea ce privește examenul de bacalaureat, am urmărit **respectarea programei în vigoare**. *În primul rând*, sunt prezenți **toți autorii canonici** (în număr de șaisprezece) cu una sau mai multe creații, ținându-se seama de textele cu care figurează în actualele manuale de limba și literatura română pentru liceu și de numărul de texte pe care programele școlare îl precizează pentru fiecare scriitor și perioadă literară.

În al doilea rând, am avut în vedere **cuprinderea tuturor speciilor literare** indicate de programa de bacalaureat. Programele școlare în vigoare prevăd cel puțin un basm, o povestire, o nuvelă istorică, una fantastică și una psihologică. La roman, sunt indicate mai multe tipuri – tradițional (obiectiv), modern (subiectiv) –, în total cinci romane, dintre care trei să fi fost scrise până la al doilea război mondial și două, după acest eveniment.

În privința dramaturgiei, atât pentru comedie, cât și pentru dramă este prevăzut câte un text, iar textele poetice sunt repartizate pe perioade – poezia pașoptistă (cel puțin un text), cea a trecerii spre simbolism (cel puțin un text), simbolismul (două texte) și tradiționalismul (un text). Un număr mai mare de texte este indicat la modernism (cinci), la neomodernism (trei) și la Mihai Eminescu (cel puțin patru texte). Postmodernismul este și el prezent cu cel puțin un text.

În al treilea rând, am urmărit **o corelare a speciilor literare cu scriitorii canonici**, punând, înainte de toate, în discuție textele acestora. Prezența mai multor texte literare pentru o perioadă literară sau alta, la un scriitor sau la altul, se datorează varietății titlurilor cu care aceștia figurează în manualele școlare alternative.

Scriitorii canonici sau necanonici nu au fost tratați monografic, prezentându-se totuși câteva repere ale vieții și activității lor literare.

În al patrulea rând, respectând programa, am avut în vedere prezentarea **ideologiilor și a curentelor literare manifestate în literatura română** într-un capitol separat, la fel ca și a **relației dintre text și comunicare**, aspecte tratate în prima parte a lucrării.

La baza elaborării volumului au stat **lucrări de referință din critica și istoria noastră literară**, dar și manualele alternative care cuprind numeroase citate extrase din alte studii critice, la care am făcut, de asemenea, trimitere. De un real folos ne-au fost, în multe privințe, și multitudinea studiilor și materialelor auxiliare în domeniu referitoare la examenul de bacalaureat publicate anterior, toate acestea figurând în *bibliografia selectivă de la sfârșitul volumului*.

Urmărind accesibilitatea demersului analitic, nu am avut în vedere neapărat o interpretare originală a textelor, ci am operat cu opiniile consacrate, folosind mai ales informațiile oferite de manualele alternative în vigoare. Menționăm, de asemenea, că aceste analize nu sunt nicidecum un model obligatoriu de urmat, ci doar o posibilitate de interpretare și abordare a textelor discutate.

De un real folos este, desigur, *lectura integrală* a operelor analizate, ca și a unor studii/articole de critică literară citate de noi pe parcursul lucrării.

O parte dintre texte – „*Regele moare*" de Eugen Ionescu, „*Ciocnirea*", „*Levantul*", „*Georgica a IV-a*", „*Orbitor*" de Mircea Cărtărescu, „*Est etica*" de Florin Iaru, „*Budila-Express*" de Alexandru Mușina și „*Cel mai iubit dintre pământeni*" de Marin Preda – sunt comentate de Catrinel Popa, doctorand în litere și preparator la Universitatea din București, căreia îi mulțumim și pe această cale.

Având în vedere conținutul lucrării, scopul ei, corelarea conținutului cu programa examenului de bacalaureat, precum și tratarea accesibilă a textelor literare, considerăm că volumul de față va fi un sprijin eficient tuturor elevilor care se pregătesc să susțină acest examen.

Autorii

Scanned with OKEN Scanner

I. TEXT ŞI COMUNICARE

Textul este unitatea fundamentală a comunicării lingvistice orale şi scrise. De aceea, textele pot fi, în primul rând, după modul de manifestare, **orale** şi **scrise**. În al doilea rând, în funcţie de tipurile de construcţii dominante şi de conectori (elementele de legătură dintre enunţurile unui discurs sau ale unui text), **textele** sunt **narative** (relatează un eveniment, o întâmplare în succesiunea sa temporală, plasat într-un anumit spaţiu, caracterizat prin construcţii enunţiative şi conectori temporali – *acum, apoi, după aceea* etc.), **descriptive** (prezintă succesiv trăsăturile şi proprietăţile unui obiect – lucru, persoană, peisaj etc. –, caracterizate prin conectori adverbiali – *aici, acolo, mai departe* – şi adjectivali pronominali: *această, cealaltă, fiecare* etc.), **poetice** (care apelează la limbaj figurat, poetic, topică specifică, simetrii, paralelism, repetiţii) şi **dialogate** (apelează la dialog, realizat prin replici într-o succesiune întrebare-răspuns, prin care se urmăreşte iniţierea dialogului, continuarea sau încheierea lui, apelând de fiecare dată la replici diferite).

În afară de aceste tipuri de texte, există **texte expozitive** (care informează în legătură cu un subiect, dând şi explicaţiile necesare pentru a fi înţeles), aşa cum sunt articolele din dicţionarele explicative şi enciclopedice, lucrările didactice şi manualele şcolare etc., şi **demonstrative** (prezintă argumente şi probe pentru a convinge asupra unei opinii, a unei opţiuni sau a unui punct de vedere), în această categorie încadrându-se discursurile şi pledoariile de orice fel (politice, avocăţeşti, articolele pe teme sociale, istorice etc.).

Orice text, indiferent de natura lui, trebuie să se caracterizeze prin **unitate**, să fie **coerent** şi să aibă **coeziune**.

Coerenţa constă în furnizarea unor informaţii necontradictorii, care să conducă spre o altă informaţie, nouă, necesară fiind armonizarea lor.

Coeziunea constă în legătura internă strânsă dintre ideile textului subordonate temei alese, care se realizează prin diferite mijloace gramaticale de sintaxă: repetiţii, paralelism, substituţie, elipsă etc., asociate unor conectori textuali (elemente de legătură – prepoziţii, conjuncţii, adverbe şi locuţiunile corespunzătoare lor), iar, în lipsa acestora, coeziunea se realizează prin joncţiune şi corespondenţa timpurilor verbale.

Aceşti conectori pot **asocia** elementele textului prin adăugarea unei informaţii (*mai mult, şi, încă, de asemenea, pe deasupra* etc.), pot ajuta la **enumerarea** ideilor, a faptelor (*mai întâi, apoi, după aceea, în sfârşit, în primul rând, în al doilea rând* etc.) sau **explică** şi **justifică** un fapt, o idee exprimată anterior (*căci, deoarece, adică, întrucât* etc.). Alţi conectori au valoare **comparativă** (*astfel, de exemplu, de asemenea, între altele* etc.), **adversativă** (*dar, însă, în schimb, din contra*), **concesivă** (*totuşi, cu toate acestea, măcar că* etc.), **conclusivă** (*deci, aşadar, prin urmare* etc.) sau **rezumativă** (*pe scurt, într-un cuvânt* ş.a.).

În clasificarea textelor, trebuie avuţi în vedere **factori** care se referă la gradul de obiectivitate, modalitatea de cunoaştere şi de reflectare a realităţii, la limbajul folosit etc. şi, din acest punct de vedere, textele pot fi clasificate în **literare** şi **nonliterare**. Ambele tipuri de texte constituie o formă de comunicare, transmit un mesaj, autorul fiind emiţătorul, iar cititorul, receptorul. Ca orice formă de comunicare, textul literar trebuie să aibă un mesaj înţeles de receptor (cititor), pentru că, în caz contrar, opera literară este un nonsens, rămâne ceva gratuit, neînţeles, nerealizând nici una dintre funcţiile comunicării.

Textul literar poate fi identificat cu noţiunea de operă literară, având caracteristicile acesteia. Realitatea obiectivă este transpusă subiectiv şi textul devine, astfel, o modalitate de cunoaştere subiectivă. Realitatea este transfigurată în funcţie de sensibilitatea, fantezia şi conştiinţa estetică a autorului. În textul literar, limbajul nu este restrâns la un singur domeniu, ci se pot folosi cuvinte din toate registrele limbii (regional, popular, argotic, neologic etc.), iar autorul foloseşte mijloace poetice şi retorice. În felul acesta, textul literar se adresează în primul rând afectivităţii şi sensibilităţii receptorului, neavând ca scop informarea acestuia. Aşa se explică faptul că topica este una liberă, subiectivă, iar cuvintele sunt folosite cu sensurile lor figurate (expresive).

Textul nonliterar are scopul principal de a oferi informaţii. Ca urmare, aspectele din realitate sunt prezentate obiectiv, fără să se apeleze la ficţiune. Cuvintele sunt folosite cu sensul

Scanned with OKEN Scanner

lor propriu, nu se întrebuinţează figuri de stil, iar registrele stilistice folosite sunt cel ştiinţific, cel administrativ-juridic şi publicistic. Acest tip de text se caracterizează prin accesibilitate şi claritate. Topica este una obiectivă, intervenind de cele mai multe ori unele formule tip, clişee verbale specifice unui tip de text nonliterar sau altuia. În funcţie de registrul (limbajul) folosit, textele nonliterare pot fi **ştiinţifice, juridico-administrative, publicistice**, caracterizate prin obiectivitate, folosirea neologismelor şi a cuvintelor cu sens propriu.

Datorită diversităţii lor, textele nonliterare au şi alte scopuri decât acela de a informa (aşa cum fac ştirile, reportajele, legile, interviurile, textele ştiinţifice), cum ar fi dorinţa de a convinge cititorul (cu ajutorul reclamelor, al anunţurilor publicitare etc.), amuzarea, destinderea acestuia (prin intermediul emisiunilor de divertisment) sau satisfacerea unor scopuri utilitare (vorbindu-se şi de anumite **texte nonliterare utilitare**: mersul trenurilor, cartea de telefon etc.).

În textele nonliterare, se apelează uneori la anumite **artificii** (în reclame, anunţuri, spoturi publicitare, articole de ziar etc.) cu scopul de a stârni interesul şi chiar de a amuza prin intermediul calamburului sau a unor formulări voit ambigue, nu de puţine ori, cu scopul de a ironiza: „Firma domnului Popescu infirmă" (articol de ziar), „Mai ieftin decât la noi este doar mersul pe jos" (reclama pentru o societate de taxiuri) etc. Tot atât de adevărat este însă şi faptul că, de multe ori, prin anunţuri şi reclame se realizează un umor involuntar, izvorât din necunoaştere sau ignorarea regulilor de întocmire a unor astfel de texte sau folosirea incorectă a limbajului.

Fiind forme de comunicare, textele literare şi nonliterare au toate **elementele constitutive ale unei situaţii de comunicare**, înţelegând prin comunicare *procesul prin care se transmit informaţii privind gânduri, idei, opinii, atitudini, evenimente, stări* etc. În procesul comunicării, distingem **emiţătorul** (care transmite informaţia), **receptorul** (cel care primeşte informaţia), **mesajul** (informaţia propriu-zisă), **codul** (totalitatea elementelor cunoscute deopotrivă de receptor şi de emiţător). Ele pot fi *elemente verbale* – limba sub forma ei vorbită sau scrisă –, *elemente paraverbale* – intensitatea, intonaţia, tonalitatea, ritmul –, debitul vorbirii, *elemente nonverbale* – mişcare, gesturi, mimică etc. –, aceste elemente putându-se îmbina într-o comunicare mixtă. Alte elemente ale situaţiei de comunicare sunt **canalul** (mediul prin care se transmite mesajul: aerul, scrisoarea, biletul, telefonul, faxul etc.) şi **contextul** (cadrul – locul şi momentul – în care se desfăşoară comunicarea, identitatea, rolul şi statutul social al interlocutorilor, ceea ce ştiu sau se presupune că ştiu interlocutorii, de fapt, ceea ce nu se spune, dar se consideră că aceştia ştiu).

În procesul comunicării, *emiţătorul devine de cele mai multe ori şi receptor, iar receptorul devine emiţător*, în comunicarea bilaterală, dialogată, nu şi în cea monologată.

Se observă, din aceste precizări, că există mai **multe tipuri de comunicare**, stabilite după mai multe criterii: după *modul de realizare* (orală şi scrisă), din punctul de vedere *al transmiterii mesajului* (directă, mediată, bilaterală, unilaterală), în funcţie de *numărul participanţilor* şi de *tipurile de relaţie* (intrapersonală, interpersonală, de grup, publică şi de masă) şi după *statutul interlocutorilor* (verticală [şef-subaltern] şi orizontală [parteneri egali, cu acelaşi statut]). În funcţie de *scopul actului comunicativ*, este *accidentală* (transmitere întâmplătoare de informaţii), *subiectivă* (exprimă starea afectivă a vorbitorului în momentul respectiv) şi *instrumentală* (are un scop precis).

Chiar din această ultimă clasificare (ca de altfel şi din celelalte), se observă că procesul comunicării, comunicarea în sine are **mai multe funcţii**. Funcţia **denotativă, referenţială** sau **cognitivă** se referă la relaţia dintre mesaj şi context, transmiţând informaţii în sensul cel mai larg, cu accent pe evidenţierea aspectelor concrete. Funcţia **emotivă** sau **expresivă** este determinată de relaţia dintre emiţător şi conţinutul mesajului, exprimând stările sufleteşti ale emiţătorului manifestate prin intermediul elementelor paraverbale (accent, intonaţie, durată) sau prin interjecţii.

Funcţia **conativă** sau **injonctivă** conţine elemente ale mesajului care se transmit direct receptorului, urmărindu-se obţinerea unei reacţii imediate prin efectul de convingere al mesajului şi reglarea comportamentului receptorului. Această funcţie se mai numeşte şi persuasivă sau retorică, realizându-se prin adresare directă (vocative şi interjecţii, construcţii imperative), prin folosirea unei construcţii incidente, a unor expresii laudative etc. Această funcţie apare în conversaţiile curente, dar şi în oratorie.

Funcţia fatică este legată de cea conativă, exprimând relaţia emiţătorului cu receptorul, prin intermediul mesajului, în vederea controlului funcţionării lui, prin care se restabileşte, se

Scanned with OKEN Scanner

întrerupe sau se prelungeşte contractul dintre emiţător şi receptor. Se folosesc interjecţii, formule protocolare de adresare (de salut), construcţii incidente etc., construcţii fatice fiind şi cele de tipul *da, desigur, nu mai spune!* etc.

Funcţia metalingvistică urmăreşte explicarea unor elemente componente ale discursului cu scopul de a-l face mai uşor de înţeles, iar mesajul conţine referiri la codul utilizat.

Funcţia poetică constă în atitudinea faţă de mesaj în sine, centrarea asupra mesajului, atrăgând atenţia asupra propriei forme. Locutorul realizează un cod special, un sistem singular cu ajutorul unui mesaj singular. Această construcţie este intenţionat elaborată ca deviere, creată sau inventată, prin care se adaugă ceva la codul existent. Funcţia poetică este specifică nu numai poeziei, ci şi vorbirii obişnuite, în care cuvintele incluse în unităţi frazeologice dobândesc altă semnificaţie: *a bate câmpii, a tăia frunze la câini, a sorbi din ochi (pe cineva)* etc.

Diversitatea tipurilor de comunicare şi funcţiile acesteia se află în strânsă legătură cu **stilurile funcţionale ale limbii** române, care au trăsături specifice, dar şi unele calităţi generale, necesare pentru ca procesul de comunicare să se poată realiza.

Când am vorbit mai înainte de tipurile de texte literare/nonliterare, precizam că primele dintre ele se suprapun operelor literare. De aceea, ele ilustrează unul dintre stilurile funcţionale ale limbii, şi anume cel **beletristic**. După cum am văzut, acest stil se caracterizează prin folosirea unor *imagini artistice* ca procedeu de comunicare, apelând la sugestie, şi prin bogăţie lexicală (termeni argotici, de jargon, regionalisme, cuvinte populare, neologisme etc.). Se observă totodată bogăţia sinonimică a cuvintelor şi predilecţia autorilor pentru cuvintele polisemantice şi sensurile lor figurate. La acestea se adaugă îmbinarea exprimării raţionale cu cea emoţională.

Stilul (limbajul) tehnico-ştiinţific se caracterizează prin sobrietate, claritate şi precizie, urmărindu-se evitarea sinonimiei şi înlăturarea omonimiei, care poate genera confuzii. Se foloseşte un limbaj specializat, de obicei neologic, întrebuinţându-se termeni proprii fiecărei discipline sau fiecărei ramuri a tehnicii. În acest stil, este permisă folosirea abrevierilor, a simbolurilor, a formulelor şi a semnelor convenţionale, deoarece textul oferă informaţii exacte, ignorând sensibilitatea şi imaginaţia cititorului, iar tonul imprimat textului este unul neutru, depersonalizat, lipsind relieful stilistic, pentru că termenii sunt folosiţi cu sensul lor de bază (denotativ).

În **stilul (limbajul) juridico-administrativ (oficial)**, sunt prezente unele formule speciale, consacrate, stereotipe, clasice, cuvinte şi sintagme specifice. Şi aici sensul cuvintelor este cel propriu (strict denotativ); pentru evitarea confuziilor şi a echivocului, se apelează la şabloane. Pentru a fi accesibil, materialul se sistematizează pe puncte, paragrafe etc., iar exprimarea este concisă, clară, simplă, cu o frază lipsită de relief stilistic. De asemenea, sunt folosiţi termeni specifici justiţiei şi administraţiei de stat.

Stilul (limbajul) publicistic (gazetăresc) este specific presei, caracterizându-se prin diversitate lexicală, printr-un vocabular bogat din diferite domenii. Sunt prezente neologismele, inovaţiile lingvistice, dar şi unele expresii stereotipe, mai puţine însă decât în stilul juridico-administrativ. Acestora li se adaugă procedee menite să stârnească interesul cititorului prin titluri eliptice, metaforice, prin construcţii retorice, exclamative etc.

Alteori sunt utilizate figurile de stil şi superlativele explicite sau se urmăreşte evidenţierea unei note ironice prin folosirea unor construcţii voit ambigue.

În afara acestor stiluri funcţionale, se mai vorbeşte de un **stil colocvial**, folosit în relaţia dintre persoane apropiate (rude, colegi, prieteni etc.), de un stil **epistolar**, propriu corespondenţei, de un stil **oratoric**, specific compoziţiilor destinate spre a fi prezentate în public şi de un stil **didactic**, ca variantă a stilului ştiinţific, propriu învăţământului.

Indiferent de felul lor, stilurile au câteva **trăsături generale**, comune şi obligatorii: *claritatea* (formularea şi exprimarea limpede a ideilor, astfel încât cititorul să înţeleagă cu uşurinţă mesajul), *proprietatea* (utilizarea celui mai potrivit cuvânt, prin cunoaşterea exactă a sensului cuvintelor), *precizia* (întrebuinţarea numai a cuvintelor necesare formulării ideilor), *corectitudinea* (respectarea regulilor gramaticale în formularea şi comunicarea ideilor) şi *puritatea* (folosirea cuvintelor înţelese de vorbitorii aceleiaşi limbi, admise de limba literară).

În afara acestor calităţi generale, stilul mai are şi unele **însuşiri particulare**: *naturaleţe, simplitate, armonie, sobrietate, fineţe, umor, ironie* etc., care se manifestă diferit de la un autor sau vorbitor la altul.

Scanned with OKEN Scanner

II. LITERATURA ROMÂNĂ
PRIVIRE GENERALĂ. PERIODIZARE

Prin ***opera literară***, noțiune sinonimă cu aceea de **text literar**, se înțelege o creație (o lucrare) în versuri sau în proză, populară sau cultă, care prezintă într-o formă expresivă, prin intermediul limbajului artistic și al ficțiunii (al imaginației), fapte, întâmplări, aspecte din natură, personaje, gânduri, idei și sentimente, reușind să-l emoționeze pe cititor, cu care stabilește o relație de comunicare și afectivă. Prin opera literară, autorul creează un univers imaginar propriu, subiectiv, realizat printr-un limbaj literar cu valoare artistică, uneori figurat, urmare a utilizării expresive a limbii, aceasta presupunând și existența figurilor de stil înglobate în imagini artistice.

În funcție de subiectivitate și ***de modalitatea de exprimare***, există trei tipuri fundamentale de opere literare: epice, lirice și dramatice.

Totalitatea operelor literare realizate de autori anonimi, oameni talentați din popor, sau de autori cunoscuți formează ***literatura unui popor***, care se poate manifesta atât sub forma ei *populară*, cât și sub forma ei *cultă*, ambele încadrându-se în noțiunea mai largă de cultură.

Prin ***cultură*** se înțelege de obicei „totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire, ca rezultat al îndelungatei practici social-istorice" (Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*). Bunurile create fiind atât de natură materială, cât și de natură spirituală, există, evident, atât o *cultură materială*, cât și una *spirituală*, realizate într-o diversitate de forme de-a lungul timpului.

Bunurile create de masele populare neștiutoare de carte, precum și cele realizate astăzi chiar de oameni cunoscători ai scrisului formează ***cultura populară*** *materială* și *spirituală*, cunoscută sub numele de ***folclor.*** La modul general, folclorul cuprinde, deopotrivă, creațiile *artistice aparținând culturii spirituale*, care este exclusiv orală, și pe cele aparținând *culturii materiale* (arta populară). De aceea, ***cultura*** sau ***creația populară*** cuprinde *literatura populară, muzica, dansul, țesăturile, cusăturile, arhitectura* și *pictura pe sticlă* etc., vorbindu-se, în acest caz, despre *folclor literar, folclor muzical* ș.a.m.d.

Între aceste categorii există o strânsă legătură, fiind unite adesea prin valoarea lor estetică, în timp ce granițele dintre ele nu sunt precis delimitate: astfel, unele producții literare presupun existența muzicii, iar dansul impune prezența muzicii și a mișcării etc. În cadrul acestor forme de manifestare a culturii populare, ***literatura populară*** (folclorul literar sau literatura folclorică) ocupă un loc aparte prin ***trăsăturile ei specifice***. În primul rând, ea se transmite din generație în generație ***pe cale orală*** (prin viu grai) și de aceea se mai numește și ***literatură orală***.

Înainte de a se cunoaște scrisul, literatura populară (orală) a fost creată de oameni necunoscuți din popor (sau anonimi) și de aceea ea are ***caracter anonim.***

În procesul transmiterii ei pe cale orală, fiecare autor anonim înlătură sau adaugă anumite expresii, versuri, situații, fie intenționat, pentru a corespunde stării sale sufletești, concepției sau gustului propriu, fie neintenționat, uitând anumite aspecte sau versuri. Astfel, prin contribuția mai multor persoane, produsă în momente diferite, asupra textului folcloric, acesta dobândește ***caracter colectiv*** și cunoaște *mai multe variante.*

Așa cum arătam, granițele dintre categoriile folclorice nu sunt strict delimitate. Astfel, textul *doinei* este însoțit de muzică, cel al *baladei* conține părți cântate și recitate, *strigăturile* se rostesc în timpul dansului și pe ritmul muzicii, iar în teatrul popular textul este însoțit de mișcare, de măști, de o anumită recuzită. Din această coexistență a mai multor arte pentru realizarea în formă finală a unei creații populare a rezultat ***caracterul*** ei ***sincretic***.

Deoarece literatura populară transmite gânduri, idei și sentimente într-o formă aleasă, adresându-se sensibilității celui care o ascultă, ea are ***caracter expresiv,*** realizat prin folosirea unor procedee artistice.

Totodată, ea are ***caracter popular,*** nu numai datorită proveniență ei, ci pentru că transpune artistic gânduri, idei și concepții specifice poporului, într-un limbaj popular.

De aici derivă și ***caracterul*** ei ***național,*** întrucât individualizează trăsăturile unei culturi în cadrul culturii populare universale. De pildă, aceeași temă sau același motiv folcloric se

Scanned with OKEN Scanner

întâlneşte la mai multe popoare, însă tratarea lor poate fi diferită de la un popor la altul, în funcţie de datele concrete şi mai ales de concepţiile proprii. Tocmai această notă de originalitate, acest specific care ilustrează generalul prin particular fac posibilă încadrarea unei creaţii populare naţionale în circuitul valorilor universale.

Oglindind o diversitate de aspecte, exprimând o gamă variată de stări sufleteşti şi de concepţii, creaţia populară se caracterizează printr-o ***mare varietate de forme***. Aşa se explică faptul că folclorul literar românesc cuprinde opere epice, lirice şi dramatice, cum sunt *basmele, legendele, snoavele, baladele, doinele, strigăturile, teatrul popular*, care, la rândul lor, se manifestă printr-o la fel de impresionantă diversitate tematică.

Toate aceste specii folclorice pun în lumină bogăţia sufletească a poporului român, puterea sa creatoare, gustul pentru frumos, concepţia despre viaţă şi alte însuşiri alese, între care talentul ocupă un loc important.

Deşi circulă pe cale orală, literatura populară a fost adunată în *culegeri de folclor*, putând fi astfel mai uşor cunoscută de publicul larg şi de specialişti. Ea a stârnit un mare interes printre scriitori, care au descoperit în ea frumuseţi nebănuite şi au folosit-o frecvent ca izvor pentru creaţia lor. Aşa se explică faptul că, pe lângă folclorişti ca Simion Florea Marian, G. Dem. Teodorescu, Petre Ispirescu ş.a., au cules literatura populară scriitori precum Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Lucian Blaga etc., care şi-au exprimat sincer şi entuziast admiraţia faţă de aceste adevărate comori artistice.

Totodată, foarte mulţi scriitori au realizat opere culte originale pornind de la diferite creaţii populare, teme sau motive ale acestora, pe care le-au folosit ca izvor de inspiraţie.

Prin ***literatură cultă*** se înţelege totalitatea operelor literare care au autori cunoscuţi şi s-au transmis către cititori printr-o formă scrisă, fie prin intermediul manuscriselor (într-o perioadă mai veche), fie prin intermediul tiparului.

Fiecare popor îşi are propria literatură cultă, în afara celei populare sau orale, care se dezvoltă diferit de la un popor la altul, în funcţie de condiţiile sociale, economice şi politice concrete ale unei anumite perioade istorice, aceasta având însă legătură şi cu literatura altor popoare.

Literatura cultă apare mai târziu decât cea populară, dar se *dezvoltă paralel* cu aceasta, cu care interferează. Aşa se explică faptul că multe *opere culte au ca izvor de inspiraţie creaţia populară,* pornind de la diferite teme sau motive ale acesteia, preluate ca atare sau modificate, în funcţie de personalitatea scriitorului respectiv.

Literatura română cultă cunoaşte mai multe perioade de evoluţie. Fiecare perioadă corespunde unui anumit climat cultural, social, economic şi politic, fără să se identifice însă cu acesta, dar ilustrându-l indirect, într-un fel sau altul. Totodată, fiecare etapă a literaturii noastre are trăsăturile sale definitorii, personalităţile sale şi poate ilustra, pe lângă specificul naţional, şi o anumită trăsătură generală a literaturii universale, un anumit curent literar sau măcar tendinţe ale acestuia.

Prima perioadă este cea a ***literaturii române vechi***, cuprinsă între ***secolele al XV-lea*** şi ***al XVIII-lea, până la 1780.*** La începuturile ei, *literatura română s-a manifestat mai întâi în limba slavonă*, aceasta fiind şi limbă de cult. De aceea primele texte apar în biserici sau mănăstiri, autorii lor fiind, de cele mai multe ori, clerici. Prima scriere păstrată în limba română este *Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung*, din 1521, realizată cu litere chirilice.

În această perioadă, *scrierile literare româneşti* sunt mai ales *religioase* şi *istorice*. Se remarcă pentru aceeaşi perioadă o serie de cărturari (numiţi de obicei *cronicari*) ca Grigore Ureche, Miron Costin, Radu Popescu, Ion Neculce, Antim Ivireanu, Radu Greceanu, stolnicul Constantin Cantacuzino şi Dimitrie Cantemir. Această etapă ilustrează *umanismul românesc,* care are trăsături specifice în raport cu acelaşi curent manifestat în celelalte literaturi europene.

Perioada literaturii române premoderne (1780-1830) este dominată de *Şcoala Ardeleană* şi corespunde *curentului iluminist* european, fără a se manifesta însă în acelaşi timp cu acesta.

Între ***1830*** şi ***1860*** se manifestă reprezentanţii ***literaturii paşoptiste***, perioada fiind una de efervescenţă creatoare, de înnoire şi de racordare a literaturii române la tendinţele europene, adaptate condiţiilor concrete de la noi. Un loc aparte îl ocupă în această etapă curentul naţional-popular al „Daciei literare" şi reprezentanţii săi, acesta ilustrând în plan naţional curentul preromantic şi romantic, alături de unele tendinţe clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Perioada postpaşoptistă, cuprinsă între anii ***1860*** şi ***1867***, prezintă unele dintre aspectele perioadei anterioare şi prefigurează marile transformări ale etapei următoare, cunoscute sub numele de ***epoca marilor clasici***, dominată de *Societatea literară „Junimea"* şi de marii noştri clasici, scriitorii Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici şi I. L. Caragiale. Această perioadă începe cu ***anul 1867*** şi durează până spre ***sfârşitul secolului al XIX-lea,*** când se instaurează o perioadă de tranziţie către secolul următor, dominată de scriitori ca George Coşbuc, Duiliu Zamfirescu şi Barbu Ştefănescu Delavrancea.

O nouă perioadă în dezvoltarea literaturii române este constituită de ***primele două decenii ale secolului al XX-lea,*** când în literatura română se manifestă diverse curente literare, dintre care: *sămănătorismul, poporanismul* şi *simbolismul*. Acesteia îi urmează ***perioada interbelică (1920-1944)***, când *apar numeroase reviste şi curente literare, se dezvoltă toate genurile şi speciile literare, cultivate de scriitori de primă mărime* ca Lucian Blaga, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Liviu Rebreanu.

După cel de-al doilea război mondial, literatura română are o evoluţie sinuoasă, fiind vorba despre ***literatura contemporană***, care, în cea mai mare parte (până în 1989), corespunde perioadei dictaturii comuniste. Ea cunoaşte o perioadă proletcultistă, fără o valoare artistică deosebită, şi o perioadă de revigorare estetică, mai ales după impunerea noii generaţii de scriitori. Scriu opere fără valoare artistică A. Toma, Marcel Breslaşu, Dan Deşliu, V. Em. Galan, sunt inconsecvenţi Zaharia Stancu, Maria Banuş, Mihai Beniuc ş.a., iar în jurul anului 1960, debutează şi se afirmă noua generaţie – formată din Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Augustin Buzura, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu ş.a.

Tot în perioada contemporană îşi continuă activitatea mai vârstnicii Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, George Călinescu, Vasile Voiculescu ş.a., şi se impun o serie de scriitori care au debutat înainte de 1960 – Marin Preda, Petru Dumitriu, Titus Popovici, Eugen Barbu, A. E. Baconsky ş.a.

În această perioadă există o mişcare neomodernă, cristalizată în jurul revistei „Albatros" (1941) şi a *Cercului Literar de la Sibiu* şi o mişcare postmodernă, care urmează modernismului după o întreagă evoluţie a literaturii.

În evoluţia ei, literatura română cultă cuprinde o diversitate de specii literare, integrate aceloraşi genuri care se întâlnesc în literatura populară: liric, epic, dramatic şi aforistic.

Scanned with OKEN Scanner

III. EPOCI ŞI IDEOLOGII LITERARE

După cum se poate observa din schema de periodizare a literaturii române, ***fiecărei epoci îi corespunde o anumită ideologie literară, manifestată printr-un curent cultural sau literar.***

Curentul literar este o „mişcare literară circumscrisă într-o anumită perioadă istorică, reunind scriitori care împărtăşesc principii estetice similare, se raportează într-o manieră comună la o anumită tradiţie literară, concordă cu preferinţele pentru anumite genuri şi specii literare, recunoscând eventual o anumită ierarhie a acestora [...] şi care utilizează în opera lor modalităţi artistice similare în sens larg" (*Dicţionar de termeni literari*). În ciuda unor particularităţi evidente, curentele nu există în stare pură, între ele apărând multiple interferenţe, care au diverse cauze: istorice, structurale, psihologice etc.

Astfel, literaturii române vechi (sec. al XV-lea – al XVIII-lea, până la 1780) îi corespunde ***umanismul***, „curent literar al Renaşterii, caracterizat prin dorinţa de valorificare a tradiţiei culturale a Antichităţii, prin idealul omului universal, definit prin multilateralitate, libertate, demnitate, perfectibilitate şi armonie cu natura" (*Dicţionar de termeni literari*). Pe plan european, umanismul s-a manifestat între ***secolele al XIV-lea şi al XVI-lea***, la început în Italia, răspândindu-se apoi în toată Europa, inclusiv în Ţările Române. În Italia, a avut ca precursori pe Dante, Petrarca şi Boccaccio şi, ca reprezentanţi, pe Enea Silvio Piccolomini, Poggio Bracciolini ş.a., în Franţa, pe Rabelais, în Anglia, pe Thomas Morus, în Germania, pe Melanchton, Hutten, Nicolaus Cusanus, iar, în Ţările de Jos, pe Erasmus de Rotterdam.

În ***provinciile româneşti***, umanismul este reprezentat de Neagoe Basarab, cu ale sale *„Învăţături ... către fiul său Teodosie"*, de Nicolaus Olahus, cu valoroasa lui operă, *Hungaria*, în care formulează ideea originii romane a poporului nostru şi a unităţii şi originii latine a limbii noastre, de cărturari ca Varlaam, Simeon Ştefan, Dosoftei, Nicolae Milescu, stolnicul Constantin Cantacuzino, de marii cronicari Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Radu Greceanu, Radu Popescu şi de savantul de valoare europeană Dimitrie Cantemir, dintre ale cărui opere le amintim pe cele mai cunoscute: *„Descrierea Moldovei"*, *„Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor"* şi *„Istoria ieroglifică"*.

Din cauza unor condiţii istorice nefavorabile, ***specificul umanismului românesc*** s-a cristalizat abia în secolul al XVII-lea şi constă în folosirea scrierilor antice drept izvor de cultură, susţinerea originii latine a limbii noastre, la care se adaugă slăvirea luptei românilor împotriva cotropirii otomane. Aproape toate scrierile acestei perioade, dar mai ales cronicile pun în evidenţă originea romană a poporului român şi pe cea latină a limbii române, valorificând tradiţia culturală a antichităţii. Alte scrieri – mai ales cele religioase – dovedesc orientarea preponderent religioasă a umanismului românesc (în această direcţie se înscriu operele lui Varlaam, Dosoftei, Antim Ivireanu ş. a.), iar orientarea estetică spre literatură ca fapt de imaginaţie, prezentă în scrieri ca *„Descrierea Chinei (Jurnal de călătorie)"* a lui Nicolae Milescu, *„Istoria ieroglifică"* a lui Dimitrie Cantemir şi în numeroasele paragrafe narative, descriptive sau portretistice din cronici, constituie o altă particularitate a umanismului românesc. Scrierile cronicarilor au un rol educativ, care se corelează cu responsabilitatea pe care autorii şi-o asumă în faţa contemporanilor şi a urmaşilor, ca semn de preţuire faţă de om. În cadrul umanismului românesc, nu trebuie neglijată nici contribuţia domnitorilor Ştefan cel Mare sau Constantin Brâncoveanu, care, fără a scrie, contribuie prin activitatea lor la apariţia primelor scrieri istorice şi, respectiv, la dezvoltarea culturii din perioada Renaşterii româneşti târzii.

În concluzie, umanismul românesc oglindeşte originea romană, unitatea şi continuitatea poporului nostru, originea latină a limbii române, lupta pentru independenţă naţională şi reflectă filozofia asupra condiţiei şi fragilităţii umane. Totodată, el are o orientare preponderent religioasă şi istoriografică şi alta estetică, orientată spre literatură ca fapt de imaginaţie.

Perioada literaturii moderne (1780-1830) este dominată de *Şcoala Ardeleană*, care corespunde ***iluminismului european***. Acesta este, în primul rând, o mişcare ideologică şi filozofică menită să susţină „cultul raţiunii, al ştiinţei şi al umanismului, care s-a manifestat în toată Europa în secolul al XVIII-lea" (*Dicţionar de termeni literari*).

Iluminismul este cunoscut şi sub denumirea de ***luminism*** sau ***epoca luminilor***, avându-şi originea în Revoluţia Burgheză din Anglia anului 1688, când este votată *Declaraţia*

Scanned with OKEN Scanner

drepturilor. Această mişcare ideologică şi filozofică se va cristaliza în Franţa, la jumătatea secolului al XVIII-lea, prin realizarea *Enciclopediei* – o strălucită lucrare de sinteză –, la care au colaborat Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Helvetius ş.a.

Iluminismul pune accent pe raţionalism, spirit laic, toleranţă religioasă şi susţine emanciparea prin cultură şi educaţie a poporului, suveranitatea lui, egalitatea şi dreptul natural, propunând un sistem ideal de guvernare cu un monarh iluminat sau republica.

Prin susţinerea idealurilor de dreptate şi libertate a individului, prin impunerea ideii dezvoltării fiinţei umane, iluminiştii se apropie de umanism, pe care îl aprofundează şi îl diversifică.

În filozofie, iluminismul urmăreşte să creeze un sistem ideal de guvernare, iar, în literatură, încearcă să edifice toate căile potrivite de a forma omul social. De aceea, în literatură, se pune accentul pe utopiile cu caracter social sau individual (*Emile*, de Rousseau), pe romanul filozofic (*Aghaton*, de Wieland), jurnalul alegoric de călătorie (*Scrisori persane*, de Montesquieu), romanul educativ (*Candid*, de Voltaire), comedia satirică (*Bădăranii*, de Carlo Goldoni) etc.

În cultura universală, iluminismul este prezent în Franţa, unde are reprezentanţi ca Montesquieu (*Scrisori persane*), Voltaire (*Brutus, Zaira, Mahomed, Zadig, Candid*), Diderot (*Cugetări filozofice, Eseuri despre pictură, Nepotul lui Rameau, Călugăriţa, Jacques fatalistul*), dramaturgul Beaumarchais (*Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro*); în Anglia, este reprezentat de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Jonathan Swift (*Călătoriile lui Gulliver*), în Rusia, de A. N. Radişcev (*Călătorie de la Petersburg la Moscova*), în Italia, de Carlo Goldoni (*Bădăranii, Hangiţa, Evantaiul ş.a.*), de Gianbatista Vico (*Ştiinţa nouă*), iar în Germania, de Lessing, care scrie *Laocoon* (studiu de estetică literară), *Emilia Galoti, Nathan înţeleptul* (drame).

În ***Ţările Române***, ideile iluministe vor pătrunde către sfârşitul secolului al XVIII-lea, prin filieră italo-austriacă, în Transilvania şi, prin filieră greacă sau rusă, în Ţara Românească şi în Moldova, unde se apropie de iluminismul francez de factură preponderent filozofică.

Iluminismul transilvănean este cunoscut sub numele de ***Şcoala Ardeleană***, reprezentată de Gheorghe Şincai, Samuil Micu, Petru Maior, Ion Budai Deleanu (*Ţiganiada, Trei viteji*). În Ţara Românească, ideile iluministe sunt răspândite de Gheorghe Lazăr şi Dinicu Golescu (*Însemnare a călătoriei mele*), iar în Moldova, mai ales de Gheorghe Asachi.

Iluminismul românesc este mai întâi o mişcare politică, apărută din dorinţa de a apăra drepturile românilor din Transilvania, fiind, din acest punct de vedere, o mişcare de eliberare naţională, care urmărea dezvoltarea conştiinţei naţionale a românilor din Ardeal. Reprezentanţii Şcolii Ardelene publică lucrări istorice, filozofice şi filologice prin care susţin, ca şi cronicarii, originea romană, unitatea şi continuitatea poporului şi pe cea latină a limbii române, iar, din punct de vedere cultural, sunt adepţii luminării poporului şi, de aceea, contribuie concret la dezvoltarea învăţământului, a ştiinţelor, prin publicarea unor manuale, a unor cărţi de popularizare a ştiinţei şi prin înfiinţarea unor unităţi de învăţământ.

Din dorinţa de a fi mai convingători în argumentarea originii latine a limbii române, reprezentanţii Şcolii Ardelene susţin unele idei greşite, cum ar fi aceea a purităţii etnice latine şi a scrierii etimologice, pledând chiar pentru scoaterea cuvintelor nelatine din vocabularul limbii române.

În literatura română, ***clasicismul***, un alt curent literar, nu corespunde, ca şi celelalte, unei anumite perioade din evoluţia literaturii noastre, deoarece el a existat, sub diferite forme sau numai cu unele dintre trăsăturile sale, în diverse perioade literare, iar termenul apare şi cu alte sensuri decât cel de curent literar.

Pe plan universal, clasicismul se cristalizează ca doctrină în secolul al XVII-lea, înaintea iluminismului, în Franţa, unde apare *Arta poetică* a lui Boileau, lucrare cuprinzând principiile acestui curent, apărut ca o reacţie împotriva atitudinii poeţilor Renaşterii şi ai Pleiadei, cu unele elemente clasice totuşi (printre care se poate aminti imitaţia surselor antice).

Clasicismul propune ca surse de inspiraţie antichitatea greacă şi latină şi, de aceea, clasicii ignoră adesea istoria şi pe eroii naţionali. Totodată, arta trebuie să îmbine utilul cu plăcutul, să exprime adevărul identificat cu binele şi frumosul, iar scopul ei trebuie să fie acela de a fi plăcută şi de a moraliza. Clasicismul pledează pentru puritatea speciilor literare, având predilecţie pentru idilă, odă, epopee, fabulă, tragedie, comedie, epistolă, epigramă, rondel şi satiră. Personajul literar clasic trebuie să reprezinte un tip ideal, cu însuşiri morale înalte.

Scanned with OKEN Scanner

pozitive şi, de aceea, trebuie căutat numai în rândul familiilor nobile sau regale, erou ce trebuie să fie dominat de o singură trăsătură de caracter (curaj, vitejie etc.).

Pentru scriitorii clasici, natura este doar frumoasă, decorativă, fără rezonanţe în sufletul omului, iar stilul trebuie să aibă ca trăsături dominante frumuseţea şi puritatea, respingându-se amestecul de stiluri şi folosirea unor cuvinte şi expresii vulgare, deoarece produsul literar se adresează omului instruit, cultivat. Totodată, clasicii susţin regula celor trei unităţi (de loc, de timp şi de acţiune) ale unei piese de teatru.

În esenţă, clasicismul constă în admiraţia pentru antici, rigoarea compoziţiei, prezenţa naturalului şi a ceea ce este verosimil, puritatea şi claritatea speciilor literare şi a stilului. Accentul se pune pe raţional (lipsa fanteziei), pe ceea ce este general, pe un model ferm şi clar, care tinde spre perfecţiune. Clasicismul are, pe lângă amintita regulă a celor trei unităţi, altele de bază: regula verosimilităţii (relatarea unor fapte în limitele verosimilului şi ale necesarului, înfăţişând un lucru ce ar putea să se întâmple), regula bunei-cuviinţe (renunţarea la unii termeni populari, familiari, tehnici sau admiterea lor numai în anumite specii literare, cum ar fi unele tipuri de comedie), regula miraculosului (aplicabilă doar în operele eroice, în tragedie şi epopee) şi regula genurilor (scriitorii nu pot excela decât într-unul dintre genurile literare).

Clasicismul francez este reprezentat de Boileau, Corneille, Racine, Mollière, La Fontaine, La Bruyere, dar ideile lui pătrund repede în literaturile învecinate: în Anglia, este reprezentat de Alexander Pope, J. Swift, John Driden, iar în Germania, de Martin Opitz, de Gotsched etc.

Despre un ***clasicism românesc*** propriu-zis nu se poate vorbi, deoarece literatura română a receptat clasicismul secolului al XVII-lea mult mai târziu, de abia în secolul al XIX-lea, şi atunci, numai parţial. Cu toate acestea, elemente clasice se mai întâlnesc sub formă incipientă în scrierile lui Miron Costin şi ale lui Dimitrie Cantemir sau în poezia lirică a Văcăreştilor şi a lui Conachi (sfârşitul secolului al XVIII-lea).

Perioadei *Şcolii Ardelene* îi aparţine epopeea *„Ţiganiada"* a lui Ion Budai-Deleanu, cea mai importantă ilustrare a genului clasic, deşi transpune artistic anumite idei iluministe.

În secolul al XIX-lea însă, clasicismul – în mod deosebit cel francez – va influenţa literatura română prin impunerea unor specii literare tipice acestui curent. Astfel, comediile lui Alecsandri urmează modelul lui Molière, fabulele lui D. Ţichindeal, Al. Donici, Grigore Alexandrescu, *„Caracterurile"* lui Barbu Paris Mumuleanu, fiziologiile lui C. Negruzzi şi Kogălniceanu sau epistolele şi satirile lui Grigore Alexandrescu au modele din literatura clasicismului francez. Se observă că aceste elemente clasice se manifestă în perioada literaturii prepaşoptiste şi paşoptiste, când se cristalizează o altă ideologie literară – cea romantică –, apărută, de fapt, pe plan universal ca reacţie împotriva clasicismului.

Romantismul se constituie ca mişcare artistică şi literară la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi în primele decenii ale secolului al XIX-lea, la început în Anglia şi Germania şi apoi în Franţa. El a fost anticipat de preromantism (un moment literar de tranziţie de la iluminism la romantism).

Romantismul *apare ca o **reacţie împotriva clasicismului**, fiind principiile sale estetice opuse celor clasice.* Astfel, literatura nu este rezultatul raţiunii, ci al sentimentului, al fanteziei creatoare, personajul nu trebuie să fie rege sau nobil, ci poate fi luat din toate mediile, chiar din cele mai umile, fiind întotdeauna un erou excepţional, înfăţişat în împrejurări excepţionale. Stilul pur, înalt este înlocuit cu unul care foloseşte elemente din toate straturile limbii, inclusiv din cel popular, argotic, arhaic sau regional.

Romanticii introduc ***noi categorii estetice*** (urâtul, grotescul, macabrul, fantasticul), susţin ***amestecarea speciilor literare*** şi ***creează altele noi*** (drama romantică, meditaţia, poemul filozofic, nuvela istorică). Primatul subiectivismului, al pasiunii, al fanteziei creatoare duce la dezvoltarea genului liric. Romantismul cultivă specificul naţional prin istorie, folclor, natură, evaziunea în trecut prin intermediul visului sau al somnului, totul petrecându-se într-un decor nocturn, cu accent pus pe supremaţia sentimentelor omeneşti şi, mai ales, a iubirii, descoperirea infinitului spaţial şi temporal ca proiecţii subiective sau ironia romantică.

Procedeele stilistice specifice romantismului sunt comparaţia dezvoltată şi antiteza, folosite în structura poeziilor sau în caracterizarea personajelor.

După cum se observă, sub aspect teoretic, romantismul pune accent pe infinitul spaţial şi temporal, nostalgia originilor, pe valorificarea unor tipare mitologice, magice şi, de aici,

Scanned with OKEN Scanner

cultivarea misterului şi sondarea psihicului, mai ales prin intermediul visului. Totodată, romanticii au obsesia idealului, aspiră spre absolut urmărind desăvârşirea şi apelează la meditaţia filozofică. ***În literatura universală***, romantismul este reprezentat de Victor Hugo (care publică în 1827 *„Prefaţa la drama Cromwell"*, considerată manifestul romantismului european), de Lamartine, Vigny, Musset, G. de Nerval (în Franţa), de Goethe, Schiller, Heine, Novalis, Grimm (în Germania), de Byron, Schelley, Keats, Scott (în Anglia), de Manzoni, Leopardi (în Italia) sau de Puşkin, Lermontov (în Rusia).

În ***literatura română***, romantismul cuprinde ***trei etape***. ***Prima*** dintre ele este cea ***preromantică***, ilustrată de scriitori ca Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, V. Cârlova, Grigore Alexandrescu, scriitori care depun eforturi pentru crearea unei şcoli naţionale, a presei, a teatrului şi îşi întorc cu nostalgie privirile către trecutul glorios sau militează pentru realizarea a numeroase traduceri din literatura universală.

Cea de-a doua etapă este inaugurată de apariţia „Daciei literare" (1840) şi se întinde pe întreaga ***perioadă paşoptistă*** (până în 1860), iar ***cea de-a treia*** este a ***romantismului eminescian***, cuprinzând perioada marilor clasici, urmată de un postromantism, care se prelungeşte până către primul război mondial.

Un loc aparte în dezvoltarea literaturii romantice româneşti şi în definirea romantismului autohton îl are, în cea de-a doua etapă, articolul-program intitulat *„Introducţie"* şi apărut în primul număr al revistei *„Dacia literară"* din 1840. „Dacia literară" este, după cum o arată şi titlul, o revistă literară menită să umple golul în presa vremii. Aceasta nu era preocupată explicit de literatură, fiind reprezentată, în acel moment, prin apariţia ziarelor *„Curierul românesc"*, *„Albina românească"* şi *„Gazeta de Transilvania"*, aparţinând fiecare unei provincii româneşti şi având ca an de apariţie 1829 (primele două) şi 1838 (ultima dintre ele). De aceea, „Dacia literară" nu numai că se va ocupa de literatură, dar se va adresa şi scriitorilor din toate provinciile româneşti, aceasta fiind semnificaţia cuvântului *„Dacia"* din titulatura revistei. Revista va publica opere originale ale scriitorilor, articole din alte publicaţii şi se va ocupa fie de operele nou apărute, exprimând un punct de vedere critic, fie de cele ce urmează să apară, inserând ştiri despre evenimente culturale şi scriitori.

Pornind de la caracterul specific al revistei, ilustrat chiar de titlul ei, ***M. Kogălniceanu*** susţine *reunirea tuturor forţelor dispersate, astfel încât românii să aibă o limbă şi o literatură comună*. De aceea, revista îşi propune să fie un repertoriu general al literelor româneşti, însuşi numele ei fiind simbolic din acest punct de vedere, căci se vrea „o foaie, dar care, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura naţională, o foaie care, făcând abstracţie de loc, ar fi numai o foaie românească şi, prin urmare, s-ar îndeletnici cu producţiile româneşti, fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune". Revista doreşte *să promoveze un anume spirit critic, o critică nepărtinitoare*, prin care să fie criticată cartea, nu persoana. Totodată, Kogălniceanu *ironizează darul imitaţiei ca pe o manie primejdioasă care nu face o literatură şi care omoară duhul naţional*. El propune formarea unei literaturi originale cu un profund specific naţional, pornind de la istorie, folclor, natură şi de la viaţa socială a patriei. Astfel, scriitorii vor contribui implicit la dezvoltarea şi unitatea limbii române literare. Romantismul românesc dobândeşte prin acest program note distincte, constituindu-se într-un curent naţional-popular. Deşi a apărut numai în trei numere (ianuarie-iunie 1840), revista a jucat un rol important în dezvoltarea literaturii române, deoarece *„Introducţia"* are valoare de manifest şi de program al romantismului autohton. În concluzie, direcţiile principale ale dezvoltării literaturii române cuprinse în *„Introducţie"* ar fi:

a) reunirea forţelor dispersate ale tuturor românilor pentru realizarea unei limbi şi literaturi comune, prin colaborarea scriitorilor din toate provinciile;
b) punerea accentului pe operele originale şi pe valoarea lor literară, promovând o critică nepărtinitoare (obiectivă);
c) formarea unei literaturi originale prin înlăturarea traducerilor;
d) păstrarea, în literatură, a specificului naţional prin folosirea ca surse de inspiraţie a trecutului istoric, a frumuseţilor patriei şi a folclorului.

Scriitorii acestei perioade vor ilustra, de fapt, prin operele lor, tocmai aceste direcţii. Dovadă stau operele *„Cântarea României"* a lui Alecu Russo, *„Românii supt Mihai-Voievod Viteazul"* a lui Nicolae Bălcescu sau *„Legendele istorice"* ale lui Dimitrie Bolintineanu, în care

Scanned with OKEN Scanner

sunt prezente dragostea faţă de ţară şi admiraţia faţă de eroii neamului. Grigore Alexandrescu scrie în acelaşi spirit „*Umbra lui Mircea. La Cozia*“, „*Răsăritul lunei. La Tismana*“ şi „*Mormintele. La Drăgăşani*“, iar Vasile Alecsandri se inspiră din trecutul istoric în „*Ostaşii noştri*“, „*Legende*“. Tot Alecsandri cultivă doina, elegia, oda, poemul, având ca sursă de inspiraţie literatura populară. Poetul publică prima mare culegere de „*Poezii populare ale românilor*“. Totodată, bardul de la Mirceşti îmbogăţeşte literatura cu numeroase creaţii dramatice cu caracter satiric sau cu subiecte clasice – vodeviluri, comedii, cântece comice – ciclul „*Chiriţelor*“, „*Arvinte şi Pepelea*“ etc., dar şi drame şi tragedii – „*Despot Vodă*“, „*Fântâna Blanduziei*“ ş.a.

Romantismul eminescian corespunde celei de a treia etape a curentului românesc şi ultima a romantismului european, cunoscut, de aceea, sub denumirea de ***romantism târziu***. În opera eminesciană, se întâlnesc, pe lângă trăsăturile romantismului românesc, şi unele trăsături ale romantismului, în general – prezenţa miturilor: al naşterii şi al morţii universului, mitul istoric, al cugetătorului, al omului de geniu, mitul erotic, cel oniric, cel al regresiunii spre elementar sau cel literar; prezenţa unor motive romantice de circulaţie universală: omul şi istoria, îngerul şi demonul, titanismul şi demonismul, somnul şi visul, haosul şi universul, spaţiile siderale, noaptea, codrul, floarea albastră, cosmogonia etc. Toate aceste teme şi motive se întâlnesc în opere eminesciene ca „*Luceafărul*“, „*Scrisoarea I*“, „*Memento mori*“, „*Scrisoarea III*“, „*Rugăciunea unui dac*“, „*Strigoii*“, „*Andrei Mureşanu*“, „*Glossă*“, „*Odă – în metru antic*“, „*Gemenii*“, „*Împărat şi proletar*“, „*Floare albastră*“, „*Ce te legeni...*“, „*Sărmanul Dionis*“.

Numele lui Eminescu şi opera sa literară se leagă de numele „***Junimii***“ şi al lui ***Titu Maiorescu***. „*Junimea*“ este o societate literară reprezentând o grupare literară foarte strictă în jurul unui mentor, acesta fiind Titu Maiorescu. Deşi nu reprezintă un curent literar, „*Junimea*“ şi junimismul vor domina şi orienta viaţa literară românească din perioada marilor clasici, începând cu anul 1863 (constituirea societăţii literare *Junimea* de către Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Th. Rosetti, P. Carp, V. Pogor) şi continuând cu anul 1867 (apariţia revistei „Convorbiri literare“ – organul de presă al societăţii).

Societatea literară „*Junimea*“ şi revista „Convorbiri literare“ cunosc două etape distincte: cea ieşeană (până la 1885) şi cea bucureşteană (după 1885), când „*Junimea*“ şi „Convorbirile literare“ se mută în capitală.

Până la apariţia revistei, activitatea junimiştilor avea în vedere organizarea prelegerilor populare, stabilirea unei ortografii unitare a limbii române şi editarea unei antologii a poeziei româneşti. Din desfăşurarea acestor activităţi şi din discuţiile pe marginea lor a luat naştere ideologia junimistă pe plan estetic, literar şi cultural, fundamentate, în primul rând, de Titu Maiorescu printr-o serie de studii publicate în „Convorbiri literare“. ***Ideile şi principiile estetice*** sunt cuprinse în studiile „*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*“ (1867) şi „*Comediile d-lui I. L. Caragiale*“ (1885).

În primul dintre aceste studii, Titu Maiorescu pune în discuţie raportul dintre forma şi fondul poeziei, ajungând la concluzia că literatura exprimă frumosul, care cuprinde idei manifestate în formă sensibilă – imaginile apărute în fantezia noastră prin receptarea cuvintelor; totodată, obiectul sau ideea exprimat(ă) prin poezie este totdeauna un sentiment sau o pasiune, niciodată o cugetare exclusiv intelectuală. Astfel, el pune în discuţie autonomia esteticului, motivând ideea disocierii lui de elementul naţional şi de cel moral. Maiorescu susţine principiul „artei pentru artă“, dorind să se opună mediocrităţilor literare.

În studiul următor („*Comediile d-lui I. L. Caragiale*“), Maiorescu reia problema raportului dintre artă şi realitatea socială, ajungând la concluzia că arta este morală prin însăşi natura ei, moralitatea ei constând în aceea că orice emoţie estetică îl transpune pe om într-o lume impersonală, a ficţiunii ideale, şi îl eliberează de sub tirania egoismului. Subiectul poate fi luat din realitate, dar tratarea lui nu poate fi decât ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

În ***plan literar***. Maiorescu şi-a exprimat opiniile critice în studiile „*Direcţia nouă în poezia şi proza română*“ (1872), „*Eminescu şi poeziile lui*“ (1889), „*Literatura română şi străinătatea*“ (1882), „*Poeţi şi critici*“ (1886) şi „*În chestia poeziei populare*“ (1909) ş.a.

În primul dintre studii, Maiorescu se opreşte asupra câtorva „talente eminente“, între care Alecsandri şi Eminescu sunt apreciaţi, primul, pentru „*Pasteluri*“, iar al doilea, pentru poeziile „*Epigonii*“, „*Venere şi Madonă*“, „*Mortua est*“.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind despre proză, Maiorescu îi apreciază pe „scriitorii estetici", adică pe Alecsandri, Bolintineanu, Odobescu, la care îi adaugă apoi (în ediția din 1908) pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Coşbuc ş.a., care sunt lăudați şi pentru folosirea unei limbi „mai potrivite cu vorbirea poporului de astăzi".

Studiul „*Eminescu şi poeziile lui*" scoate în evidență trei aspecte legate de poezia eminesciană: cultura poetului, care stă la nivelul culturii europene; prezentarea femeii iubite ca pe o copie imperfectă a unui prototip nerealizabil; forma frumoasă sub care se prezintă creațiile eminesciene.

Problemele culturii sunt puse în discuție în studiul „*În contra direcției de astăzi în cultura română*" (1868), care lansează chestiunea „formei fără fond", propunând ridicarea fondului cultural autohton la înălțimea formelor împrumutate.

Legat de ***problemele limbii***, Titu Maiorescu se arată preocupat de ortografie, optând pentru adoptarea principiului fonetic al scrierii („*Despre scrierea limbii române*" – 1866), şi de neologisme, care trebuie acceptate cu condiția unei reale necesități („*Neologismele*" – 1881). Prin toată activitatea sa, acoperind cele mai diferite sectoare ale culturii româneşti, Titu Maiorescu a deschis seria marilor critici literari români şi calea problematizării dezvoltării literaturii noastre în contexte european.

În perioada marilor clasici, alături de romantism, se manifestă şi ***realismul***, termenul denumind o concepție artistică, literară care are ca preocupare reprezentarea obiectivă a realității. Acest curent apare în Franța, la mijlocul secolului al XIX-lea, ca o manifestare antiromantică, şi are drept caracteristici reflectarea obiectivă, veridică a realității, prezența împrejurărilor şi a personajelor tipice şi tendința de observare critică a realității surprinse. Acestor însuşiri li se adaugă personajele realiste, complexe, lipsa idealizării şi stilul sobru, impersonal.

Realismul se pronunță pentru observație şi analiză, pentru descrierea fidelă a aspectelor de viață surprinse, urmărind implicațiile mai ales de natură socială, cerând reproducerea exactă şi completă a mediului social, a epocii înfățişate. De aceea, din operele care aparțin acestui curent literar va lipsi idealizarea, dar vor fi prezente atitudinea critică față de societate, preocuparea pentru social, obiectivitatea lucidă etc. Aşadar, realismul înlătură preocuparea pentru trecut, cu atât mai mult idealizarea lui, şi abordează subiecte din contemporaneitate sau din trecutul foarte apropiat. Realismul s-a manifestat mai ales în epică, specia literară prezentată fiind romanul.

Curentul are reprezentanți atât în Franța (Balzac, Merimée, Stendhal, Flaubert), dar şi în Anglia (Thackeray, Ch. Dickens), în Rusia (Tolstoi, Dostoievski, Gogol) sau în Norvegia (Ibsen).

Realismul românesc are, în general, trăsăturile curentului privit în evoluția sa universală, deoarece abordează studiul societății omeneşti, interdependența dintre personaje şi mediul social, manifestând o atitudine critică față de mecanismele sociale şi dorind să prezinte viața nu numai la nivel social, ci şi etnic, etic, psihologic, economic etc.

În literatura română, realismul este reprezentat de B. P. Hasdeu, Nicolae Filimon, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, George Călinescu, Marin Preda ş.a. După cum se observă, curentul realist cuprinde, prin unii dintre reprezentanții săi, etapele înregistrate în literatura noastră după clasici, vorbindu-se totodată şi de un realism etern, deoarece se remarcă existența unor elemente realiste în toată istoria literaturii din orice țară. De aceea, unii critici deosebesc un realism mitologic, altul psihologic, critic, burghez, neorealism, suprarealism etc.

La începutul secolului al XX-lea, se manifestă câteva ***curente literare***: sămănătorismul, poporanismul şi simbolismul, ***de mai mică anvergură***, dar cu un rol important în evoluția literaturii române, deoarece fac trecerea către perioada interbelică, evitând ruptura cu perioada anterioară.

Sămănătorismul este ilustrat mai ales de revista „***Sămănătorul***" (1901-1910), condusă de Al. Vlahuță, G. Coşbuc şi apoi de N. Iorga, şi are ca ***trăsături***: întoarcerea către trecut (paseismul), regretul pentru pierderea tradițiilor, idealizarea vieții rurale (idilismul), compasiunea pentru condiția grea a țăranului, sentimentul dezrădăcinării văzute ca sursă a inadaptării, a înfrângerii şi opoziția boieri de neam – arendaş venetic, având ca urmare dispariția unei clase sociale. Pe lângă unii scriitori minori, acest curent este ilustrat de unele opere ale lui Al. Vlahuță, O. Goga, Şt. O. Iosif, M. Sadoveanu ş.a.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „CH. ASACHI" IAȘI
1076130
Scanned with OKEN Scanner

Poporanismul literar este reprezentat de revista „***Viaţa românească***" (1906-1940) şi are ca ***trăsături***: cultivarea motivului luminării satului, al dezrădăcinării, manifestând interes pentru idealul redeşteptării culturii naţionale şi ideea că mediul rural este o vatră a specificului naţional. Printre reprezentanţii acestui curent se află unii dintre colaboratorii „Sămănătorului" (M. Sadoveanu, Al. Vlahuţă, O. Goga, G. Coşbuc etc.), alături de Calistrat Hogaş, G. Topîrceanu, Jean Bart, I. Al. Brătescu-Voineşti, Gala Galaction, Garabet Ibrăileanu etc.

Simbolismul este curentul literar al începutului de secol XX care pune accent pe latura estetică a literaturii. Curentul apare în Franţa la sfârşitul secolului al XIX-lea ca o reacţie antiromantică şi antiparnasiană[1], iniţiatorul lui fiind Jean Moréas, autorul articolului considerat manifest literar, intitulat „*Simbolismul*" (1886). Curentul literar promovează conceptul modern de poezie şi are drept ***caracteristici*** respingerea prozaismului (a locurilor comune) şi a expresiei discursive – poezia fiind arta de a simţi –, cultivarea simbolului care să exprime corespondenţele, afinităţile între diferite elemente ale universului, folosirea sugestiei pentru exprimarea acestor corespondenţe prin cultivarea senzaţiilor coloristice, muzicale sau olfactive, înclinaţia spre stări sufleteşti nedefinite, spre visare, proiecţie diafană. Simbolismul impune muzicalitatea interiorizată prin folosirea refrenului, a laitmotivului sau prin predilecţia pentru anumite sunete, deschiderea faţă de un anume fel de inovaţii formale, cum este versul liber, sau preferinţa pentru anumite teme şi motive: motivul târgului provincial ca element al izolării, motivul evadării în tărâmuri misterioase, tema călătoriei, tema naturii receptate ca un peisaj interior, un loc al corespondenţelor, o stare sufletească, motivul ploii şi al toamnei, cel al solitudinii fiinţei (o solitudine elegiacă şi intimă), motivul instrumentelor muzicale, al iubirii şi al nevrozelor, precum şi „spleen"-ul (amestec de tristeţe, dezolare şi plictiseală) ca modalitate de manifestare a singurătăţii.

În ***literatura universală***, simbolismul este reprezentat de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Verhaeren, Rilke, Hopkins, Blok, Ady Endre ş.a.

În ***literatura română***, reprezentanţi ai simbolismului sunt Alexandru Macedonski, George Bacovia, Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Traian Demetrescu, Ion Minulescu, Elena Farago ş.a.

Alexandru Macedonski este şi teoreticianul acestui curent, ale cărui principii estetice le expune în studiile „*Despre logica poezie*" (1880), „*Arta versului*" (1890) şi „*Poezia viitorului*" (1892), precum şi susţinătorul lui, prin revista „***Literatorul***" (1880), în care promovează producţiile simboliste. În plan teoretic, Macedonski susţine *simbolismul instrumentalist*, ajungând la concluzia că „poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii".

Macedonski va susţine ideile legate de simbolism care circulau în lirica europeană, identificând poezia cu muzica, definind-o ca sunet, imagine, culoare. Ideile sale atrag mulţi poeţi la „Literatorul", fascinaţi de experienţele simboliste dominate de rafinamentul unor senzaţii muzicale, olfactive, de corespondenţele şi raporturile dintre aceste senzaţii (parfum, culoare, sunet), transpuse în sinestezii. Aceasta este situaţia lui Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Traian Demetrescu ş.a.

Ideile simboliste se fac simţite şi în revista „***Viaţa nouă***" condusă de Ovid Densusianu, unde se cultivă poezia citadină, cu parcuri luxuriante, dar care nu exprimă sentimentele tipice pentru simbolişti: neliniştea, nevroza sufletelor, tristeţea metafizică.

Un loc aparte în lirica simbolistă românească îl ocupă Ion Minulescu, care abordează un simbolism exterior, caracterizat prin retorică, declamaţie şi prin mirajul depărtărilor, totul dominat de o notă gravă de tristeţe. La polul opus se află George Bacovia, prin simbolismul său autentic, creatorul unei poezii apăsate de tristeţe, depresie, singurătate, nevroză, ploaie, de obsesia culorilor, sugestia instrumentelor muzicale, toate acestea exprimând stări limită. Astfel, simbolismul românesc se întinde pe o perioadă de patru decenii (1880-1920), ilustrând nevoia

[1] Numele de „parnasianism" este legat de culegerea de poezii „*Le Parnasse Contemporaine*" (1866) şi provine de la muntele Parnas, loc al lui Apolo şi al muzelor din mitologia greacă.
Parnasienii cultivă, spre deosebire de romantici, o poezie rece, impersonală şi savantă, considerând că arta trebuie să se caracterizeze printr-o frumuseţe desăvârşită, să ignore utilitatea socială sau morală. Parnasianismul îşi manifestă preferinţa pentru o poezie picturală, rece, obiectivă, în care descrierile de natură surprind pitorescul, puritatea liniilor, transparenţa culorilor etc. Elemente parnasiene întâlnim, în literatura română, la Ştefan Petică, Ion Barbu, Ion Pillat sau chiar la Al. Macedonski, reprezentant şi teoretician al simbolismului.

Scanned with OKEN Scanner

de a crea o artă nouă, acea „poezie a viitorului", şi anticipând unele dintre formele modernismului – expresionismul şi suprarealismul.

Nu numai perioada de început de secol XX se caracterizează printr-o diversitate de curente literare, ci şi perioada interbelică, în cadrul căreia se delimitează foarte clar două tendinţe: ***modernismul*** şi ***tradiţionalismul***.

Modernismul, în sens larg, include mişcările artistice şi, implicit, pe cele literare care exprimă o ruptură faţă de tradiţie. De aceea, toate curentele postromantice care militează pentru impunerea noului prin abandonarea convenţiilor, încălcarea regulilor şi prin contestarea vechilor valori sunt considerate moderniste.

Modernismul propriu-zis a fost teoretizat, în critica românească, de ***Eugen Lovinescu***, conducătorul cenaclului ***„Sburătorul"*** şi al revistei cu acelaşi nume, prin intermediul cărora a contribuit la evoluţia literaturii române, reuşind racordarea ei la spiritul veacului (saeculum). Lovinescu a pornit de la teoria imitaţiei a francezului Gabriel Tarde, care susţine că omogenizarea socială se datorează dorinţei de a imita.

Prin spiritul veacului, Eugen Lovinescu înţelegea, în *„Istoria civilizaţiei române moderne"*, o totalitate de condiţii materiale şi morale, configuratoare ale vieţii popoarelor europene într-o epocă dată. La această unificare contribuie legea imitaţiei, care stă la baza *interdependenţei* şi a *sincronismului*. Aplicând această teorie la realităţile româneşti, criticul susţine că imitaţia acţionează de sus în jos (de la superior la inferior – cei săraci îi imită pe cei avuţi) şi are caracter de integralitate, refăcându-se prin imitaţie direct ultimele produse ale culturii mondiale, nu fazele evoluţiei ei. Pentru realizarea sincronismului este necesară mai întâi o adaptare a formelor şi apoi a conţinutului (a fondului), aceasta asigurând o evoluţie mai rapidă de la simulare la stimulare. Teoria maioresciană a formelor fără fond este contrazisă de Lovinescu, el fiind de părere că formele îşi creează fondul, iar, prin împrumutarea unor forme, se ajunge de la simulare la stimularea unor forme din alte culturi.

O altă idee susţinută de Eugen Lovinescu este cea a *autonomiei esteticului*, căci, aşa cum preciza în *„Istoria literaturii române contemporane"*, „esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă şi fond sufletesc într-un material etnic". Teza autonomiei esteticului a condus, în mod firesc, la *teoria diferenţierii*, conform căreia valorile estetice sunt individuale şi se disting prin ceea ce este unic, nerepetabil, original, iar originalitatea înseamnă diferenţiere. Scriitorul nu trebuie să fie comun cu ceilalţi oameni prin poziţie şi ideologie de clasă, ideal moral, caracter specific naţional etc., ci trebuie să se diferenţieze tocmai prin autonomia artistică.

Critica literară apără tocmai această autonomie a esteticului. Sub acest aspect, Lovinescu considera că judecăţile de valoare variază în funcţie de timp (epoca istorică), de loc (diferite rase, popoare) şi de individ (gustul oamenilor). De aici, s-a ajuns la concluzia existenţei unui *relativism în formularea unei judecăţi de valoare* şi, de aceea, el recomandă criticilor să se ocupe de scriitorii epocii lor ţinând cont de relativismul judecăţilor de valoare şi de natura unică, inefabilă a artei.

Aceste principii estetice sunt ilustrate de operele multor scriitori care au frecventat cenaclul *„Sburătorul"*. Astfel, creaţiile în care este susţinută ideea hermetismului aparţin lui Ion Barbu, Dan Botta, Emil Gulian ş.a., iar proza care pune accent pe „obiectivitate", în sensul absenţei oricărei tendinţe, a oricărei implicări, şi pe dezvoltarea analizei, este reprezentată de scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban.

Modernismul lovinescian este unul pur teoretic, acceptând în mod principal toate fenomenele de diferenţiere literară, spre deosebire de modernismul avangardist şi experimental, care se sincronizează perfect cu formele extreme ale modernismului apusean.

Eugen Lovinescu a militat pentru evoluţia prozei dinspre subiectiv spre obiectiv şi a poeziei de la obiectiv la subiectiv, dar criteriul de bază a rămas valoarea estetică, superioară atât etnicului, cât şi eticului. Aşa se explică faptul că Lovinescu acceptă nu numai romanele de inspiraţie citadină, considerate superioare, ci şi pe cele de inspiraţie rurală, aşa cum este romanul *„Ion"* al lui Liviu Rebreanu, pe care l-a discutat elogios, subliniindu-i valoarea estetică. Pe lângă proza obiectivă, el susţine ilustrarea în creaţiile literare a unor idei profunde, filozofice, alegerea intelectualului ca personaj literar şi crearea unor opere de analiză psihologică prin accentuarea conflictului interior, prin folosirea introspecţiei, a monologului interior şi a stilului indirect liber..

Scanned with OKEN Scanner

Tot modernismului îi aparţin ***curentele avangardiste***, care luptă împotriva tradiţiei şi susţin o reluarea a tradiţiei pe bàze radical noi – ***dadaismul, constructivismul*** şi ***suprarealismul*** sau ***modernismul avangardist*** şi ***experimental.***

Primele două curente îşi au punctul de plecare în revista „Contimporanul", scoasă de Ion Vinea începând cu anul 1922, la care se adaugă publicaţii ca „Punct", „Integral" ş.a. Iniţiatorii dadaismului sunt Tristan Tzara şi Marcel Iancu, iar curentul începe să se manifeste în 1916, în Elveţia, la Zürich. *Poeziile dadaiste* erau înşiruiri de cuvinte legate la întâmplare, fără a fi acordate gramatical şi fără sens, din moment ce dadaiştii considerau că, pentru a face o poezie, este suficient să se amestece cuvinte decupate dintr-un ziar, extrase apoi la întâmplare dintr-o pungă. În felul acesta, ei căutau să discrediteze complet şi iremediabil ideea de artă şi literatură.

Constructiviştii, continuatori ai dadaiştilor, cereau artiştilor să plăsmuiască forme care să fie produse pure ale spiritului lor, iar gândirea lor artistică trebuia să imite tehnica modernă, zămislind obiecte de produs emoţii poetice.

Suprarealismul continuă dadaismul şi este iniţiat de poetul francez André Breton, iar la noi este promovat de revistele „U nu", „Urmuz", „Alge". Suprarealiştii tindeau, conform tezelor lui Bergson şi Freud, spre o formă de existenţă superioară – „suprarealitatea" –, care presupunea scoaterea existenţei de sub controlul conştiinţei. De aici, interesul pentru proiecţiile onirice, afabulaţiile erotice, fixaţiile demenţiale etc., care deveneau pentru ei forme de eliberare a dorinţelor omeneşti încătuşate.

Literatura acestor curente de avangardă este ilustrată de scriitori ca Tristan Tzara, Marcel Iancu, Ion Vinea, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Şt. Roll, Gellu Naum, Geo Bogza, Saşa Pană, Virgil Teodorescu.

Tradiţionalismul este cea de a doua direcţie importantă a perioadei interbelice, *curentul tradiţionalist* fiind cunoscut şi sub numele de ***gândirism***, deoarece s-a cristalizat în jurul revistei „Gândirea", care apare prima dată la Cluj, în anul 1921, sub conducerea lui Cezar Petrescu.

Acest curent l-a avut ca mentor pe Nichifor Crainic, care, iniţial, s-a rezumat la continuarea liniei *„Sămănătorului"*, dar, treptat, a deplasat accentul pe latura spirituală, credinţa religioasă ortodoxă ocupând locul important. Astfel, gândirismul este un tradiţionalism spiritualizat, cu o bază religioasă, şi, de aceea, este numit uneori chiar ortodoxism. În acest sens, N. Crainic preciza în lucrarea *„Sensul tradiţiei"*: „«*Sămănătorul*» a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualităţii româneşti. [...] Peste pământul pe care am învăţat să-l iubim din «*Sămănătorul*», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al bisericii ortodoxe."

Gândiriştii opun cultura civilizaţiei şi văd istoria noastră modernă ca pe o luptă a genului autohton rural cu formele de viaţă orăşeneşti, împrumutate din Apus. Mergând mai departe, ei consideră că fondul nostru etnic s-a contopit cu ortodoxia, creştinismul răsăritean fiind mai aproape de firea poporului român. Tradiţionalismul gândirist urmăreşte o autohtonizare a tradiţiei religioase şi cultivă, de asemenea, folclorul, exploatând zonele lui magice, în care se află un bogat fond mitic.

După 1930, i se imprimă autohtonismului grupării o coloratură rasistă, N. Crainic vorbind despre mitul sângelui, al graiului şi al pământului, care alcătuiesc tradiţia, şi susţinând astfel supremaţia unui naţionalism etnicist foarte înrudit cu rasismul. În felul acesta, valorile noastre sunt absolutizate şi transformate în criteriu unic, datorită perspectivei etniciste din care Nichifor Crainic priveşte lucrurile.

Pornind de la aceste concepţii, gândirismul promovează o poezie a sensibilităţii metafizice, prin L. Blaga, V. Voiculescu, Nichifor Crainic, Adrian Maniu, şi o poezie a teluricului, a elementarului, a sevelor pământului, a vigorilor, prin Aron Cotruş, L. Blaga, Ion Pillat ş.a. Proza este ilustrată de Gib Mihăescu, Emanoil Bucuţa, Cezar Petrescu etc., iar dramaturgia este dominată de piesele lui Lucian Blaga.

În ceea ce priveşte formele de expresie literară, deşi, în conţinut, gândiriştii promovează tradiţionalismul, ei apelează la expresionism, curent literar care face primele consideraţii asupra artelor plastice. Expresioniştii se întorc la mit, spre timpurile primordiale, dorind să se integreze firesc cosmosului, ca unică formă de protest şi de salvare a eului în faţa civilizaţiei şi tehnicii, care îl alienă. Acestea sunt punctele care îi apropie pe tradiţionalişti de expresionişti, în ale căror creaţii se observă existenţa exuberanţei, a freneziei, o potenţare a stihialului, o dezlănţuire a eului, întrucât numai stihialul îl poate pune pe om în relaţie cu cosmicul, cu absolutul, cu divinul.

Scanned with OKEN Scanner

După cel de-al doilea război mondial, sunt prezente, în continuare, în literatură elementele realiste, acestea degenerând în *aşa-zisul realism socialist*, singurul acceptat de doctrinarii comunişti. Rămân însă numeroase elemente de modernitate, care schiţează noi etape de dezvoltare a literaturii.

Este vorba, în primul rând, de ***un neomodernism*** conturat şi reprezentat de două grupări literare: mai întâi, de grupul cristalizat din jurul revistei „Albatros" (editată în 1941 şi condusă de Geo Dumitrescu şi din care au apărut numai şapte numere) şi apoi de membrii Cercului Literar de la Sibiu, al cărui manifest a apărut în 1943, sub forma unei scrisori adresate lui Eugen Lovinescu şi semnat, printre alţii, de Victor Iancu, Ion Negoiţescu, Radu Stanca şi Ştefan Augustin Doinaş.

Cei de la „Albatros" se consideră o generaţie „fără dascăli, fără părinţi spirituali", caracterizată de „revolta, ura împotriva formelor, negativismul" şi care detestă, „umăr la umăr, literatura" (Geo Dumitrescu). Se deduce din această afirmaţie faptul că este negată formula „artei pentru artă" şi a semnificaţiei ei şi că se încearcă impunerea unei poezii sociale sarcastice, îndemnând la solidaritate cu cei care suferă şi la negarea literaturii înseşi, pe care îşi propun s-o înnoiască în chiar esenţa ei.

„Cerchiştii" mută accentul de pe rural pe urban şi de pe creaţia populară pe cea cultă, deoarece fenomenul artistic „nu-şi poate afla ambianţa cultă şi prosperă, în sensul unei creaţii majore, decât în urbanitate şi în exclusivitate estetică" (*Manifestul Cercului Literar de la Sibiu*). Modernismul „*Cercului Literar de la Sibiu*" nu se manifestă prin sincronism (precum cel lovinescian), ci prin recuperarea unor modele exemplare.

Postmodernismul este, după cum arată şi denumirea lui, curentul care urmează, cronologic, modernismului, după o întreagă evoluţie a literaturii. El refuză însă o continuare, o înscriere în această evoluţie, vrând chiar s-o înlăture, alegând din ea doar anumite aspecte, pe care le prelucrează ironic şi ludic, recreându-le prin intermediul citatului intertextual şi al parafrazei. Dacă poezia modernă a respins trecutul în întregul său, postmodernul „nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea [...]. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic sau ironic" (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*). Postmodernul recunoaşte că trecutul nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui ar duce la tăcere, ci trebuie revizuit cu ironie şi candoare. De aceea, poeţii postmoderni apelează la intertextualitate, la colaj şi la metatextualitate. În literatura română, se înscriu în această direcţie poeţii generaţiei '80, care, în general, au frecventat cenaclurile literare studenţeşti şi au fost publicaţi de revistele studenţeşti.

Reprezentanţi importanţi ai acestui curent sunt Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ion Stratan, precum şi Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu (poeţi ai „Şcolii de la Târgovişte"), Ion Bogdan Lefter, Alexandru Muşina ş.a.

*

Această trecere în revistă a epocilor şi ideologiilor literare din literatura română pune în evidenţă diversitatea atitudinilor şi a curentelor, corelarea lor cu manifestările similare pe plan european sau universal, dar şi nota lor originală dată de condiţiile speciale în care s-a dezvoltat literatura română. Aşa se explică şi faptul că nu întotdeauna curentele literare româneşti se manifestă simultan cu cele universale, înregistrând uneori chiar un decalaj de secole.

Se remarcă, uneori, o continuare a unor idei existente în curentele afirmate anterior, dar la alte dimensiuni şi cu nuanţările impuse de evoluţia literaturii. Pe de altă parte, curentele nu există la modul pur într-o anumită epocă istorică, ele putând să interfereze şi să parcurgă mai multe etape ale evoluţiei literaturii, aşa cum este cazul realismului, al clasicismului sau al romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

1. TITU MAIORESCU

Titu Maiorescu (1840-1917) s-a născut la Craiova, apoi se mută cu familia la Braşov, unde îşi începe studiile secundare, pe care le continuă la Viena. După studii universitare la Berlin, devine doctor în filozofie şi licenţiat în drept la Paris. În 1861, se înapoiază în ţară şi îşi începe activitatea didactică, mai întâi ca profesor de liceu şi apoi, ca profesor de istorie la Universitate, unde deţine postul de rector.

Titu Maiorescu a jucat un rol foarte important în dezvoltarea literaturii române, prin înfiinţarea ***societăţii literare „Junimea"*** şi a ***revistei „Convorbiri literare"***. Astfel, el a reuşit să dea o nouă orientare literaturii şi să contribuie la promovarea talentelor autentice, punând accent pe valoarea estetică a operelor literare.

Ajungând în Bucureşti, este profesor de logică şi de istoria filozofiei contemporane, ocupând funcţiile de ministru al Instrucţiunii Publice şi al Cultelor (1874-1876), prim-ministru şi ministru de externe (1912).

După întemeierea „Junimii", Maiorescu se face repede cunoscut prin ***studiile*** sale, dintre care cele mai importante sunt: *„O cercetare critică asupra poeziei române"* (1867), *„Asupra poeziei noastre populare"* (1868), *„Limba română în jurnalele din Austria"* (1868), *„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"* (1868), *„Direcţia nouă în poezia şi proza română"* (1872), *„Beţia de cuvinte"* (1873), *„Neologismele"* (1881), *„Comediile d-lui I. L. Caragiale"* (1885), *„Poeţi şi critici"* (1886), *„Contraziceri?"* (1892). Astfel, Titu Maiorescu a abordat domeniile limbii, al literaturii, esteticii şi culturii, fiind deopotrivă critic, estetician şi îndrumător al literaturii şi al culturii româneşti.

Principiile ce stau la baza esteticii sale sunt expuse pe larg şi comentate în studiile *„O cercetare critică a poeziei române de la 1867"* (1867) şi *„Comediile d-lui I. L. Caragiale"* (1885), influenţate de ideile estetice ale lui Hegel şi, respectiv, ale lui Kant şi Schopenhauer.

Preocuparea lui Titu Maiorescu pentru ***critica literară*** este marcată în numeroase studii, printre care *„Direcţia nouă în poezia şi proza românească"* (1872), *„Eminescu şi poeziile lui"* (1889), *„Literatura română şi străinătatea"*, *„Poeţi şi critici"* (1886), *„În chestia poeziei populare"* (1909), *„Poeziile d-lui Octavian Goga"* (1906), *„Povestirile d-lui Sadoveanu"* (1906). Primul studiu amintit este cel mai cuprinzător, stabilind câteva trăsături ale noii direcţii, care se caracterizează prin „simţământ natural" şi adevăr, înţelegerea ideilor datorate civilizaţiei apusene şi prin păstrarea, chiar accentuarea elementului naţional, iar cel de-al doilea constituie una dintre cele dintâi exegeze consacrate lui Eminescu.

Problemele culturii sunt tratate în studiul din 1868, intitulat *„În contra direcţiei de astăzi în cultura română"*, în care discută în termeni categorici vestita teorie a formei fără fond, iar ***problemele limbii*** pe care Maiorescu le pune în discuţie sunt: ortografia (*„Despre scrierea limbei române"* – 1866), care trebuie să respecte principiul fonetic, neologismele (*„Neologismele"* – 1881), care trebuie să fie prezente în limbă numai în măsura în care sunt necesare, şi problema unificării limbii române literare, care nu se poate naşte decât prin „proza autorilor estetici", adică valoroşi.

Scrierile sale ***polemice*** (*„Beţia de cuvinte"*, *„Răspunsurile «Revistei Contimporanul»"*, *„Oratori, retori şi limbuţi"*) scot în evidenţă ***calităţile scriitoriceşti*** ale criticului, prin ironia şi umorul pe care le degajă, iar aforismele sale, adunate în volumul al II-lea din *„Critice"*, pun în evidenţă un spirit ascuţit, un om cu o înzestrare intelectuală fără egal, aşa cum remarca I. L. Caragiale.

Prin întreaga sa operă, prin gândirea estetică şi părerile critice referitoare la evoluţia literaturii române şi la relaţia ei cu literatura europeană, ***Titu Maiorescu a deschis seria marilor critici literari români*** dintre cele două războaie mondiale (Eugen Lovinescu) sau din contemporaneitate (Nicolae Manolescu). De fapt, Maiorescu este primul din seria marilor critici ale căror opinii referitoare la literatura română nu pot fi ignorate şi care îi cuprinde pe Eugen Lovinescu, George Călinescu, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion.

„Comediile d-lui I. L. Caragiale"

Acest studiu a fost ***publicat*** în revista „Convorbiri literare" a Societăţii literare „Junimea", în anul 1885, ca urmare a unor critici aduse în presa vremii teatrului lui Caragiale, cu referire specială la comedia *„D-ale carnavalului"*.

„Comediile d-lui I. L. Caragiale" este al doilea studiu în care ***sunt prezentate ideile estetice*** ale lui Titu Maiorescu, după *„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867"*. Acum, criticul îşi propune să explice din punct de vedere estetic raportul dintre artă şi realitatea socială, răspunzând, în acelaşi timp, la întrebarea dacă arta are sau nu o misiune moralizatoare.

Scanned with OKEN Scanner

În privința primei probleme, cea a raportului dintre artă și realitate, criticul remarcă: „Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situații anume alese de autor."

Maiorescu observă că meritul lui I. L. Caragiale este acela de „a arăta realitatea din partea ei comică", prin „scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieței noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine". În continuare, criticul se oprește asupra unuia dintre reproșurile care se aduc comediilor lui Caragiale, și anume că ar urmări scopuri politice. În acest sens, criticul susține că „o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc de işlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil." Totodată, criticul precizează „[...] subiectul poate fi luat din realitatea poporului, dar *tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nici o preocupare practică*". Astfel, el îmbrățișează ideea lui Immanuel Kant, conform căreia arta este o finalitate fără scop.

O altă problemă pusă în discuție de Maiorescu este cea referitoare la *moralitatea comediilor lui Caragiale*. Criticul afirmă fără ezitare că arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală și orice operă artistică adevărată o îndeplinește, deoarece „orice emoțiune estetică [...] face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". Pătrunzând în această lume a ficțiunii ideale, omul distruge pentru un moment egoismul, care este izvorul tuturor relelor, și își uită interesele individuale. *Are loc, astfel, o combatere indirectă a răului și, totodată, o înălțare morală. Acum putem vorbi despre o artă devenită morală* și în aceasta constă moralitatea comediilor lui I. L. Caragiale, ca a tuturor operelor de artă, deoarece „înălțarea impersonală este o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei [...]".

Maiorescu folosește, în demonstrația sa, o idee din filozofia schopenhaueriană, conform căreia egoismul este rezultatul voinței oarbe de a trăi și, deci, sâmburele răului din om, de care acesta reușește să se elibereze temporar numai cu ajutorul contemplației estetice. Prin aceasta, arta îl înalță sufletește pe om și astfel criticul acceptă și ideea aristotelică a purificării, a katarsisului.

În schimb, Maiorescu consideră drept *„imorală în înțelesul artei"* „o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături".

Făcând referire la faptul că operele marelui dramaturg au fost caracterizate ca „triviale", criticul combate această idee, spunând că „tipurile înfățișate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menține în iluzia realității în care ne transportă", în schimb „trivial" nu aparține lumii ideale, fictive a artei, „ci este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca și decent și indecent".

Pe lângă ideile estetice exprimate, textul discutat pune în evidență încă două aspecte: ***cultura vastă a autorului***, care face referiri la numeroase opere literare, sculpturale, picturi din cultura universală în demonstrarea ideilor sale, și ***stilul polemic*** argumentativ al textului. Pornind de la opera lui I. L. Caragiale, el demontează, punct cu punct, acuzațiile aduse pieselor dramaturgului și, apelând la opera acestuia, își construiește argumentația pe baza unor idei filozofice pe care le stăpânește foarte bine. Având scopul de a desființa afirmațiile adversarilor scriitorului, T. Maiorescu apelează la unele ***procedee oratorice***, dintre care nu lipsesc structurarea ordonată și logică a ideilor, folosirea unor formule prin care se realizează legătura dintre părți („Foarte bine: Este însă vremea să ne explicăm odată asupra acestor lucruri, dacă se poate; și cine știe de nu se va putea?"; „Și fiindcă zicem că merită [...] "; „Adecă cum am zice [...] "; „Numai că este puțin lucru?"; „În ce consistă dar moralitatea artei [...]"). Aceste formule mai au rolul de a atrage atenția cititorului și de a-l implica în dispută, stârnindu-i curiozitatea.

Așadar, Maiorescu se dovedește ***un înzestrat și fin receptor al ideilor critice și estetice,*** dar și ***un neîntrecut mânuitor al cuvântului*** în susținerea unor puncte de vedere care au marcat și au orientat activitatea critică în literatura română. Multe dintre judecățile sale de valoare asupra scriitorilor a căror operă a analizat-o cu atenție și spirit critic au valabilitate și astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

În privința primei probleme, cea a raportului dintre artă și realitate, criticul remarcă: „Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situații anume alese de autor."

Maiorescu observă că meritul lui I. L. Caragiale este acela de „a arăta realitatea din partea ei comică", prin „scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieței noastre sociale, fără imitare sau împrumutare din literaturi străine". În continuare, criticul se oprește asupra unuia dintre reproșurile care se aduc comediilor lui Caragiale, și anume că ar urmări scopuri politice. În acest sens, criticul susține că „o comedie nu are nimic a face cu politica de partid; autorul își ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc de ișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil." Totodată, criticul precizează „[...] subiectul poate fi luat din realitatea poporului, dar *tratarea nu poate să fie decât ideal-artistică, fără nici o preocupare practică*". Astfel, el îmbrățișează ideea lui Immanuel Kant, conform căreia arta este o finalitate fără scop.

O altă problemă pusă în discuție de Maiorescu este cea referitoare la *moralitatea comediilor lui Caragiale*. Criticul afirmă fără ezitare că arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală și orice operă artistică adevărată o îndeplinește, deoarece „orice emoțiune estetică [...] face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". Pătrunzând în această lume a ficțiunii ideale, omul distruge pentru un moment egoismul, care este izvorul tuturor relelor, și își uită interesele individuale. *Are loc, astfel, o combatere indirectă a răului și, totodată, o înălțare morală. Acum putem vorbi despre o artă devenită morală* și în aceasta constă moralitatea comediilor lui I. L. Caragiale, ca a tuturor operelor de artă, deoarece „înălțarea impersonală este o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încât tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei [...]".

Maiorescu folosește, în demonstrația sa, o idee din filozofia schopenhaueriană, conform căreia egoismul este rezultatul voinței oarbe de a trăi și, deci, sâmburele răului din om, de care acesta reușește să se elibereze temporar numai cu ajutorul contemplației estetice. Prin aceasta, arta îl înalță sufletește pe om și astfel criticul acceptă și ideea aristotelică a purificării, a katarsisului.

În schimb, Maiorescu consideră drept *„imorală în înțelesul artei"* „o piesă de teatru cu directă tendință morală, adică cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături".

Făcând referire la faptul că operele marelui dramaturg au fost caracterizate ca „triviale", criticul combate această idee, spunând că „tipurile înfățișate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menține în iluzia realității în care ne transportă", în schimb „trivial" nu aparține lumii ideale, fictive a artei, „ci este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca și decent și indecent".

Pe lângă ideile estetice exprimate, textul discutat pune în evidență încă două aspecte: ***cultura vastă a autorului***, care face referiri la numeroase opere literare, sculpturale, picturi din cultura universală în demonstrarea ideilor sale, și ***stilul polemic*** argumentativ al textului. Pornind de la opera lui I. L. Caragiale, el demontează, punct cu punct, acuzațiile aduse pieselor dramaturgului și, apelând la opera acestuia, își construiește argumentația pe baza unor idei filozofice pe care le stăpânește foarte bine. Având scopul de a desființa afirmațiile adversarilor scriitorului, T. Maiorescu apelează la unele ***procedee oratorice***, dintre care nu lipsesc structurarea ordonată și logică a ideilor, folosirea unor formule prin care se realizează legătura dintre părți („Foarte bine: Este însă vremea să ne explicăm odată asupra acestor lucruri, dacă se poate; și cine știe de nu se va putea?"; „Și fiindcă zicem că merită [...] "; „Adecă cum am zice [...] "; „Numai că este puțin lucru?"; „În ce consistă dar moralitatea artei [...]"). Aceste formule mai au rolul de a atrage atenția cititorului și de a-l implica în dispută, stârnindu-i curiozitatea.

Așadar, Maiorescu se dovedește ***un înzestrat și fin receptor al ideilor critice și estetice,*** dar și ***un neîntrecut mânuitor al cuvântului*** în susținerea unor puncte de vedere care au marcat și au orientat activitatea critică în literatura română. Multe dintre judecățile sale de valoare asupra scriitorilor a căror operă a analizat-o cu atenție și spirit critic au valabilitate și astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

2. EUGEN LOVINESCU

Născut la Fălticeni, în 1881, Eugen Lovinescu este o personalitate marcantă a perioadei interbelice, în acelaşi timp ***istoric, critic literar, estetician*** şi ***prozator.*** Urmează studiile secundare la Fălticeni şi la Iaşi, înscriindu-se apoi la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti, secţia limbi clasice.

După absolvire, Lovinescu este profesor de greacă şi latină la Ploieşti, iar, în anul 1908, îşi susţine doctoratul la Sorbona. Este o vreme profesor la diferite licee în Bucureşti, ratând ocuparea unei catedre universitare la Iaşi, după care decide să rămână doar critic literar, publicând numeroase materiale în diverse reviste: „Epoca", „Convorbiri literare", „Flacăra", „Viaţa românească", „Viaţa literară" ş.a.

Începând cu anul 1919, activitatea lui Lovinescu se confundă cu aceea a ***cenaclului „Sburătorul"*** şi a ***revistei cu acelaşi nume***, apărute în două serii (1919-1922 şi 1926-1927) şi în care se vor afirma unii dintre cei mai de seamă scriitori din perioada interbelică. Revista promovează principiile modernismului, susţinând o adaptare imediată a celor mai noi formule literare din Occident. Această teorie, a sincronismului, precum şi cea a imitaţiei, a mutaţiilor valorilor, a antonimiei esteticului au fost insistent promovate de Eugen Lovinescu.

Lăsând în urma sa o operă critică importantă prin valoarea părerilor exprimate şi prin numărul mare de studii, marcând momente definitorii din cultura română, Eugen Lovinescu moare în anul 1943, la Bucureşti, înainte de a fi împlinit vârsta de 62 de ani.

Opera sa este impresionantă, în primul rând, prin ***numărul mare de volume*** şi, în al doilea rând, prin ***diversitatea domeniilor*** abordate.

Mai întâi, se impune a fi remarcată opera critică, de istoric literar şi de estetician, care însumează un număr impresionant de volume: *„Paşi pe nisip"*, *„Critice"* (I-X), *„Grigore Alexandrescu. Viaţa şi opera lui"*, *„Costache Negruzzi. Viaţa şi opera lui"*, *„Epiloguri literare"*, *„Antologie critică"*, *„Gh. Asachi"*, *„Portrete literare"*, *„P. P. Carp, critic literat şi literat"*, *„Titu Maiorescu"* (I-II), *„T. Maiorescu şi contemporanii lui"* (I-II), *„T. Maiorescu şi posteritatea lui critică"*, *„Antologia ideologiei junimiste"* şi două mari lucrări de sinteză – *„Istoria civilizaţiei române moderne"* (I-III) şi *„Istoria literaturii române contemporane"* (I-VI).

Acestora li se adaugă ***scrierile cu caracter memorialistic***, intitulate *„Memorii"* (I-III) şi *„Aqua forte"*, o suită de portrete critice ample şi judecăţi de valoare pertinente asupra scriitorilor creionaţi, în care face şi o interesantă autoanaliză în ceea ce priveşte temperamentul şi atitudinile sale literare.

Ca scriitor, Eugen Lovinescu a abordat drama (*„De peste prag"*), nuvela (*„Nuvele florentine"*) şi romanul (*„Aripa morţii"*, devenit *„Comedia dragostei"*, *„Lulu"*, *„Bizu"*, *„Firu-n patru"*, *„Diana"*, *„Acord final"*, *„Mili"*, *„Bălăuca"* şi *„Mite"*), ultimele două fiind consacrate lui M. Eminescu. Celelalte romane au, multe dintre ele, numeroase elemente autobiografice, interesante pentru biograf, dar paginile sale literare nu constituie partea cea mai rezistentă a creaţiei sale.

Domeniul în care Eugen Lovinescu s-a remarcat în mod deosebit a fost cel al ***criticii*** şi al ***esteticii***, operele sale fundamentale rămânând cele două istorii, adevărate sinteze ale culturii române.

Dintre ideile puse de el în circulaţie prin intermediul studiilor critice şi prin întreaga sa activitate în cenaclul „Sburătorul", se remarcă ***legea imitaţiei*** şi ***ideea sincronismului, teoria mutaţiei valorilor, a autonomiei esteticului,*** idei aflate la baza modernismului românesc.

Ideile mai sus menţionate au fost discutate în capitolul *„Epoci şi ideologii literare"* şi, de aceea, vom puncta, în continuare, cele câteva ***etape care se disting în critica lovinesciană***, aşa cum remarca şi Ov. S. Crohmălniceanu în *„Istoria literaturii române interbelice"* (III) şi aşa cum au fost analizate de Lovinescu însuşi în primele două volume de *„Memorii"*.

Prima fază este marcată de cele două volume intitulate *„Paşi pe nisip"* (1906), sub acest titlu fiind adunate foiletoanele apărute în „Epoca", „Protestarea" şi „Viaţa literară şi artistică". Lovinescu *consideră critica literară o artă*. El vorbeşte despre o „critică absolută", care discută opera în sine, şi nu împrejurările ei externe, şi o „critică relativă", care are în vedere condiţiile istorice şi curentele literare dominante în epocă. Respingând critica etică şi etnică, promovată de mişcarea sămănătoristă prin N. Iorga şi pe cea a lui C. Dobrogeanu Gherea, Lovinescu adoptă *o poziţie critică impresionistă*, potrivit căreia criticul este uşor impresionabil de fenomenul cultural al cărui martor este, dar trebuie să dovedească obiectivitate şi transparenţă. De aceea, cronicile sale iau uneori forma unui „comentariu epico-dramatic" (Ov.S. Crohmălniceanu, *op. cit.*), deşi tot el considera că, fiind o artă, critica trebuie realizată prin creaţii autonome.

Scanned with OKEN Scanner

O ***a doua etapă*** în critica lui Lovinescu este marcată de primele două volume din „*Critice*", mai aproape de ***faza unei critici ştiinţifice***, riguroase, în care îşi găsesc însă locul intuiţia, talentul şi originalitatea exprimării, şi de conceptul de „critică totală". Deoarece „expresivitatea literară a foiletoanelor se mută acum exclusiv în stil" (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*), această perioadă poate fi considerată cea „estetă", căreia îi urmează ***etapa „Sburătorului"***, Eugen Lovinescu *fixând acum principiile esenţiale ale modernismului.* Ele sunt explicate în „*Istoria civilizaţiei române moderne*" (I-III) şi în „*Istoria literaturii române contemporane*" (I-VI). Pornind de la ideea imitaţiei, aparţinând lui Gabriel Tarde, criticul formulează altele, a interdependenţei şi a sincronismului şi, de aici, pe cea a mutaţiei valorilor estetice (care se bazează pe principiul simulare-stimulare) şi, implicit, ideea existenţei unui relativism în aprecierea operelor literare, cu accent pe latura estetică. Lovinescu subliniază importanţa acestei laturi, autonomia esteticului fiind una dintre principalele idei susţinute în „*Istoria literaturii contemporane*". Prin judecăţile sale de valoare, multe aflate la baza modernismului românesc, Eugen Lovinescu este considerat al doilea mare critic pe linia T. Maiorescu – G. Călinescu (până la al doilea război mondial).

Sub aspect practic, *cenaclul şi revista „Sburătorul" au promovat scriitori tineri, prozatori şi poeţi* (Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Ion Barbu etc.) şi *au revoluţionat literatura perioadei interbelice* prin temele abordate şi modalităţile inedite de tratare a acestora: apar, aşadar, romanele analitice de inspiraţie citadină, în care personaje sunt intelectuali dilematici, iar poezia evoluează de la epic la liric, cu accent pe expresivitatea poetică.

„Poezia sămănătoristă ardeleană. Octavian Goga"

În „*Istoria literaturii române contemporane*", Eugen Lovinescu abordează fenomenul literar în toată complexitatea lui. Vorbind despre sămănătorism, curent pe care l-a criticat în numeroase rânduri, E. Lovinescu recunoaşte că „el ***reprezintă un moment de expansiune a tuturor forţelor spirituale la lumina ideii naţionale***", dar, atunci când analizează poezia acestei perioade, criticul are o altă părere: „Judecat însă estetic, cu singura excepţie a liricii puternice a lui Octavian Goga – *în poezie, sămănătorismul reprezintă o epocă de inestetism*". Studiind opera poetului ardelean, Lovinescu remarcă faptul că, *la baza întregii activităţi a acestuia, stă „conştiinţa solidarităţii naţionale"*, nefiind vorba „de o solidaritate oarecare, ci de conştiinţa mistică a unei misiuni determinate". Condiţiile specifice Ardealului au impus „anumite norme şi rezerve formale", cum ar fi refugiul în „formule vagi şi misterioase, ocolind cuvântul propriu".

După această privire generală asupra poeziei lui O. Goga, al cărei principiu generator este posibilitatea contopirii ei „cu aspiraţiile colectivităţii etnice", Eugen Lovinescu trece în revistă câteva dintre ***elementele caracteristice ale poeziei*** „cântăreţului dezrobirii": ruralismul poeziei, prezenţa ţăranului, descris altfel decât în poeziile lui Alecsandri şi ale lui Coşbuc, şi a altor figuri din lumea satului (dascălul, dăscăliţa, lăutarul etc.), natura considerată solidară cu durerea omenească, în timp ce elementul erotic, foarte rar întâlnit, apare deformat „de preocupările sociale".

Prezentând *atitudinea poetului faţă de lumea satului*, criticul vorbeşte despre mesianism, despre regretul înstrăinării, al dezrădăcinării, despre visul romantic de revenire la natura primitivă, nerealizat însă, pentru că „înstrăinarea a operat ireparabilul", sau despre nostalgia inofensivă după viaţa copilăriei.

Considerând poezia lui O. Goga „unitară, rotundă şi închegată", Eugen Lovinescu observă totuşi *curba unei evoluţii a ei*, manifestată prin caracterul naţional („*Poezii*", 1905), prin tonul mesianic („*Ne cheamă pământul*", 1909), ca, apoi, mistica lui să devină socială, căpătând accente dramatice în poezii ca „*Graiul pâinii*" sau „*Cosaşul*", amintind de lupta de clasă.

Ca o primă concluzie, criticul remarcă ***obiectivitatea lui Goga*** în primele volume atât prin temele abordate de poet, cât şi prin atitudinea faţă de ele. Lovinescu susţine că, o dată cu volumul „*Din umbra zidurilor*" (1913), poetul „coteşte spre ***subiectivism*** şi, din cântăreţul revoluţiei sociale, devine cântăreţul propriei sale dezrădăcinări". Această atitudine, consideră Lovinescu, este antiorăşenească şi rezumă însăşi ideologia sămănătorismului, la care se adaugă „o nevroză multilaterală".

În continuare, criticul face referire la ***„puternica originalitate formală, în construcţia strofei, în armonie, în ritm, în imagine şi în vocabular"***, care dă poeziei lui O. Goga unicitate.

Scanned with OKEN Scanner

Remarcând „ritmul abrupt, tumultuos, retoric şi iluminat", „imaginile organice [...]", dar mai ales „limba specific ardeleană rurală, puternic influenţată de limba şi expresia figurată bisericească", masivele „construcţii retorice ce i-au destinat poezia declamării festive", „retorica abstractă şi proiecţiunea simbolică", Lovinescu nu scapă din vedere nici „putinţa materializării ideilor abstracte, observaţia amănuntului umil şi precis, cu mult mai expresiv decât verbalismul profetic". Astfel, satul ardelean este individualizat, în poezia lui Goga, prin „simple notaţii caracteristice", iar „copilăria nu este exaltată numai prin atitudini retorice, ci şi prin calda evocare" a tot ceea ce copilul receptează şi reţine din lumea satului.

Poezia lui Goga, după părerea lui Lovinescu, are un *loc propriu în evoluţia literaturii române* prin „unitate temperamentală, originalitate de expresie, ştiinţă arhitectonică, observaţie a amănuntului, discernământ tipologic".

Acest fragment din *„Istoria literaturii române contemporane"* se remarcă ***autenticitatea*** şi ***fineţea observaţiilor***. Multe dintre judecăţile de valoare emise de critic nu şi-au pierdut nici astăzi valabilitatea, fiind acceptate fără reţinere chiar de specialiştii avizaţi în acea perioadă din istoria literaturii române.

Scanned with OKEN Scanner

IV. PROZA NARATIVĂ

ACCEPȚII ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI NARATIV

Literatura este constituită din totalitatea ***operelor literare***, adică din acele creații în versuri sau în proză care prezintă, într-o formă aleasă, prin intermediul limbajului artistic, întâmplări, descrieri de natură, personaje, gânduri, idei și sentimente, reușind să-l emoționeze pe cititor. Dacă poezia lirică presupune existența unui act de inspirație, o exprimare directă a sentimentelor, idealurilor și a aspirațiilor poetului, prin proză, autorul reconstituie o lume, un eveniment, o întâmplare, creează un univers imaginar, utilizând un limbaj literar cu valoare artistică.

Atât în operele lirice, cât și în cele epice în proză, limbajul literar presupune existența imaginilor artistice realizate cu ajutorul figurilor de stil, prin care este conturat universul imaginat de scriitori.

Opera literară are întotdeauna o ***temă literară*** (aspectul general de viață înfățișat, faptul din realitate, punctul de pornire prezentat sau, altfel spus, despre ce anume este vorba, în linii mari, în text: copilăria, dragostea, războiul etc.) și o ***remă*** (se referă la expresivitatea artistică, definind formula artistică, modul în care este tratată tema operei literare respective). Abordarea anumitor teme în literatură depinde nu numai de personalitatea scriitorului, ci și de curentul literar căruia îi aparține opera respectivă.

Temele literare pot fi *principale* (una singură) – de pildă, dorința de înavuțire în romanele „*Ion*", de Liviu Rebreanu, „*Mara*", de Ioan Slavici, și în nuvela „*Moara cu noroc*", de același autor, – și *secundare* (tema erotică și aceea a „iluminării" satului în romanul „*Ion*" sau tema destinului în nuvela „*Moara cu noroc*"), ele definind conținutul operei. Temei i se adaugă ***ideea, motivul*** și ***laitmotivul***, elemente cu ajutorul cărora este caracterizată o operă literară.

Ideea reflectă concepția și atitudinea scriitorului față de aspectele înfățișate în opera literară (atitudinea de dezaprobare și dispreț a naratorului față de comportarea lui Goe, personajul principal al schiței lui I. L. Caragiale), iar ***motivul*** este un element de construcție, o unitate tematică minimală, o modalitate prin care se realizează tema operei literare și care se repetă fie în scrieri diferite, fie în cadrul aceluiași text. El poate reprezenta o *situație care are caracter de generalitate* (legătura om-natură, încercările personajului din basm, conflictul feudal, motivul zborului etc.), *un obiect* (codru, oglinda etc.), *un personaj* (Prometeu, Meșterul Manole etc.), *un număr simbolic* (3, 7 etc. – cifre magice etc.) sau *o formulă generală care are circulație universală* („Fortuna labilis" [norocul schimbător], „Carpe diem" [trăiește-ți clipa] etc.). O combinație de cel puțin trei motive formează o ***secvență***, iar o configurație stabilă de mai multe motive repetate în mai multe opere literare devine ***topos,*** așa cum se întâmplă în cazul basmelor (probele, ajutoarele, drumul cu obstacole etc.).

Laitmotivul indică un element verbal cu valoare simbolică, folosit periodic și în chip intenționat într-o operă literară. Laitmotivul poate conține elemente constitutive foarte largi, așa cum este tema (căutarea identității în romanele lui Mircea Eliade), un grup verbal ori un cuvânt folosit obsesiv, aproape ca un refren (în nuvela „*În vreme de război*" a lui I. L. Caragiale, fraza „Gândeai c-am murit neică?"). El poate fi constituit și din repetarea unui motiv literar.

Proza narativă, ca sector al ***creației de ficțiune,*** *presupune reconstituirea și detalierea unui aspect din realitate sau imaginat* (tema), într-o formulă specifică (rema).

Cuvântul „proză", provenit din limba latină, înseamnă relatare, expunere a unor fapte într-o înlănțuire logică (în accepțiunea în care interesează literatura). În literatura română actuală, termenul înregistrează alte câteva sensuri speciale, el desemnând modalitatea artistică de relatare sau de reconstituire a unei acțiuni (*opere în proză*), totalitatea operelor unui scriitor sau ale unei perioade literare (*proza eminesciană, proza contemporană*) sau, în sens figurat, „fapte banale, nesemnificative" (*proza vieții*).

Proza narativă reprezintă o formulă artistică prin care acțiunea relatată capătă desfășurare temporală și spațială.

Definitorii pentru compoziția și structura prozei sunt ***acțiunea, narațiunea, personajul, timpul*** și ***spațiul*** narativ.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea are în vedere evoluția evenimentelor într-o înlănțuire unitară și originală. Ea poate fi mai simplă (în general, în schițe) sau mai complicată (mai ales în nuvele și în romane), desfășurându-se pe un plan narativ sau pe mai multe, cu o mare mobilitate în timp și spațiu, putând fi relatate întâmplări petrecute cu multă vreme înainte, ce se pot succeda doar în câteva ore, ca în nuvela fantastică „*La țigănci*" a lui Mircea Eliade. O acțiune secundară subordonată celei principale se numește ***episod*** și este de mai mică întindere, dar cu o anumită semnificație în operă literară respectivă (uciderea lui Moțoc de către mulțime, în nuvela „*Alexandru Lăpușneanul*" a lui C. Negruzzi).

Timpul narațiunii poate reprezenta un singur moment sau o perioadă mai mare de timp, definindu-se ca unul real sau imaginar (ca în literatura SF). Totodată, acțiunea poate viza trecutul („*Hanu-Ancuței*" de M. Sadoveanu), prezentul („*Metamorfoza*" de F. Kafka) ori viitorul (Stanislaw Lem, în „*Solaris*"). Faptele relatate sunt uneori prezentate cronologic (în ordinea în care s-au petrecut în timp), ca în „*Baltagul*" de M. Sadoveanu, alteori într-o ordine temporală aleatorie (în „F" de D. R. Popescu).

Timpul narativ se află în consens cu acțiunea. Există *un timp al narării*, care aparține povestitorului, și *un timp narativ* (al ficțiunii, al narațiunii, deci), care se referă la evenimentele narate, astfel că se poate spune că, de fapt, există o temporalitate externă și alta internă. Timpul narării este subiectiv și își pune amprenta asupra timpului reconstituit. Timpul narativ poate fi întrerupt, suspendat sau încetinit, astfel încât evenimentele pot fi prezentate cronologic sau aleatoriu.

Spațiul narațiunii poate fi real (închis sau deschis), ca în schița „*Vizită*" de I. L. Caragiale (casa familiei Popescu) și, respectiv, nuvela „*Două loturi*" de același autor sau romanul „*Enigma Otiliei*" al lui G. Călinescu (Bucureștiul și mahalalele sale) sau imaginar (în „*Cezara*", de Mihai Eminescu), constant sau în schimbare, terestru sau cosmic, ca în „*Sărmanul Dionis*", nuvela lui Mihai Eminescu. El cuprinde atât un peisaj exterior, reconstituit prin intermediul descrierii, cât și un peisaj interior, caracterizat printr-o descriere subiectivă a ceea ce își imaginează naratorul. Spațiul universului fictiv poate fi închis, deschis, fantastic, rural, citadin, circular, labirintic, inițiatic, interior (sau implicit), în funcție de natura faptelor narate. Spațiul poate fi perceput ca un drum, o cale sacră, inițiatică (în basme) sau una deschisă, obiectivă (în literatura de călătorie). El poate fi descris, ca în literatura clasică, sau poate fi doar sugerat, ca în literatura fantastică.

Un alt element constitutiv al prozei este ***narațiunea***, adică o relatare, o povestire, o istorisire, element care se referă la expunerea acțiunii. Narațiunea, *ca mod de expunere specific prozei narative*, este procedeul prin care se povestește o întâmplare sau un șir de întâmplări, dispuse într-o succesiune de momente desfășurate într-un spațiu determinat, la care participă unul sau mai multe personaje. Orice narațiune are un *plan al poveștii* (care cuprinde, în esență întâmplările prezentate) și un *plan al discursului* (modul în care sunt narate întâmplările). Întâmplările pot fi narate prin relatare și/sau reprezentare (desfășurarea evenimentelor), iar combinarea secvențelor narative se realizează prin înlănțuire („*Moara cu noroc*" de Ioan Slavici), inserție (povestirea în ramă), ca în „*Decameronul*" de Boccaccio sau prin alternanță (paralelism), ca în romanul „*Ion*" al lui Liviu Rebeanu. În operele în proză, se întâlnesc, alături de narațiune, descrierea și, uneori, dialogul, prin intermediul cărora cea dintâi capătă consistență, dar și o notă personală. Așadar, pe lângă *narație* (ceea ce se întâmplă), există și *descrierea*, prin care autorul schițează cadrul de desfășurare a evenimentelor, personajele lumii prezentate sau care constituie o pauză narativă între două secvențe. Ea poate să apară la începutul operei literare, pentru a contura coordonatele spațiale și temporale ale acțiunii („*Enigma Otiliei*" de G. Călinescu), sau în final, unde aduce în prim-plan aceeași imagine inițială, identică ori ușor modificată, prin care surprinde cadrul încheierii acțiunii și sugerează o anumită stare sufletească a personajelor („*Ion*" de L. Rebreanu, „*Popa Tanda*" de Ioan Slavici).

Dialogul, element caracteristic narațiunii, poate apărea în narațiune la început, înaintea expoziției, pentru a reliefa intriga și conflictul ei, sau pe parcurs, pentru a dinamiza acțiunea și a-i menține ritmul alert, pentru a evidenția trăsăturile și atitudinea personajelor.

În unele texte narative, în special în cele cu un caracter subiectiv pronunțat, se poate vorbi despre ***monologul*** narativ, fie sub forma de monolog adresat (presupune un interlocutor prezent sau numai invocat, deci o persoană care nu răspunde), ca în „*Hanu-Ancuței*" de

Scanned with OKEN Scanner

M. Sadoveanu, fie ca monolog interior (fără interlocutor), prin intermediul căruia se anticipează conflictul psihologic al narațiunii (când se află la început), se evidențiază zbuciumul sufletesc și atitudinea personajelor (când este folosit pe parcurs) și se marchează starea sufletească a personajului determinată de deznodământul întâmplărilor (când apare în final), precum în romanul „*Morometii*" al lui Marin Preda.

Narațiunea presupune *existența mai multor modalități expresive*, determinate de structura sufletească a naratorului, de conținutul relatării sau de scopul în care a fost compusă. Ea este realizată de una sau mai multe voci narative, căci narațiunea presupune existența ***unui narator***, persoana care relatează întâmplările. Naratorul este o instanță care își asumă o anumită postură în raport cu evenimentele narate și este un mediator între autor și cititor.

Relatarea se poate face de către autor (vocea auctorială), care ordonează întreaga acțiune. În această situație, narațiune se face la persoana a III-a („*Două loturi*" de I. L. Caragiale), dar există situații în care naratorul este unul dintre personaje și atunci relatarea se face la persoana I („*Amintiri din copilărie*" de Ion Creangă). Naratorul auctorial sau personajul narator este completat de alte voci narative secundare, cu care se află în polemică, care îl susțin, se solidarizează sau se desolidarizează de el, ca în nuvela „O alergare de cai" a lui C. Negruzzi. Există mai multe tipuri de naratori: naratorul *omniscient, naratorul-personaj, naratorul auctorial, naratorii secunzi, naratorii-martori care participă direct la o acțiune.* Există situații în care naratorul se ascunde în spatele personajelor, lăsându-le să acționeze singure, și astfel narațiunea devine impersonală (în proza lui Hemingway). Cele mai folosite tipuri de narator sunt: naratorul-personaj (ca în „*Amintiri din copilărie*" de Ion Creangă), naratorul omniscient (precum în romanele lui Liviu Rebreanu), naratorul-martor (în „*Istorisirea Zahariei fântânarul*" din „*Hanu-Ancuței*" de Mihail Sadoveanu), cărora li se adaugă *naratorul confident* (cel căruia i se încredințează o întâmplare, pe care o transmite apoi cititorilor) (în „*Patul lui Procust*" de Camil Petrescu), *naratorul-autor* (care asigură un dialog permanent cu un cititor prezumptiv), ca în „*Negru pe alb*" de C. Negruzzi, *naratorul-reflector* (schimbă, prin intervențiile sale, perspectiva asupra faptelor și a personajelor), prezent în „*Craii de Curtea Veche*", romanul lui Mateiu Caragiale, și *supranaratorul* (adună intervențiile altor naratori într-un ciclu sau într-o serie de povestiri), ca în „*Hanu-Ancuței*" de M. Sadoveanu.

Toți acești participanți la actul comunicării – diferitele tipuri de naratori, personajele și cititorul – constituie ***instanțele comunicării narative***.

Totodată, narațiunea se poate realiza în diferite ***registre*** (oral, scris, popular, sobru, umoristic, argotic etc.), ***stiluri*** (direct, indirect, indirect liber sau discontinuu) și din ***perspective*** diverse (a autorului, a unui personaj etc.).

Naratorul folosește un subiect literar denumit ***discurs***, care presupune prezentarea ***viziunii***, a opiniilor naratorului în legătură cu cele povestite, modul particular în care acesta percepe lumea reală prezentată în operă. ***Viziunea*** sau ***perspectiva narativă*** este determinată de contextul social, istoric și filozofic în care este creată opera și de experiența de viață, culturală, artistică a scriitorului. Ea definește raportul dintre personaj și narator și se află într-o relație de interdependență cu tipul naratorului și felul narațiunii. Există, astfel, o viziune sau o perspectivă în care naratorul știe mai mult decât personajul (este omniscient și omniprezent), o alta în care naratorul știe tot cât personajul (în această situație, naratorul se identifică, eventual, cu personajul, informațiile fiind oferite de acesta) și o a treia, în care naratorul știe mai puțin decât personajul, lăsându-l să evolueze liber (naratorul nu este decât martor).

Discursul narativ reconstituie evenimente fie cronologic sau prin selectarea unora considerate importante, fie prin ruperea cronologiei cu diferite digresiuni, descrieri, monolog interior etc.

Totalitatea întâmplărilor relatate de narator (de vocile narative) constituie ***subiectul literar***, numit și ***discurs***, ***fabulă*** sau ***tramă***, care are mai multe părți (momente): (a) ***expoziția*** sau ***expoziționea***, denumită uneori ***situație inițială*** (partea introductivă în care naratorul prezintă locul, timpul acțiunii și unele dintre personaje). Această parte mai poartă numele de ***incipit***, care poate fi pregătitor, printr-o introducere care captează atenția cititorului sau a receptorului (*captatio benevolentiae*), sau direct (*ex abrupto*), intrând în miezul faptelor. Alteori, începutul este o motivație care coincide cu partea următoare a subiectului (intriga); (b) ***intriga*** sau cauza care modifică situația inițială (momentul sau faptul important determinând întreaga desfășurare

Scanned with OKEN Scanner

a acțiunii); (c) ***desfășurarea acțiunii*** (partea cea mai întinsă, incluzând faptele, întâmplările determinate de intrigă); (d) ***punctul culminant*** (partea care cuprinde momentul de maximă încordare sau intensitate, în desfășurarea acțiunii); (e) ***deznodământul*** sau ***finalul*** (ultima parte, de fapt sfârșitul acțiunii, al evenimentelor). Acest moment (deznodământul sau finalul) poate fi închis (prezentat de narator) sau deschis mai multor interpretări (în acest caz, cititorul are posibilitatea să-și imagineze finalul acțiunii și să-i dea o interpretare proprie).

Nu toate operele literare conțin momentele subiectului în această ordine (de pildă, romanele polițiste încep, în cele mai multe cazuri, cu deznodământul – descoperirea crimei înfăptuite). Unele momente, cum ar fi expoziționea sau deznodământul, pot lipsi, autorul începând cu intriga (în cazul unui incipit care cuprinde motivația acțiunii) sau înlăturând deznodământul (în cazul unui final deschis). Tot de subiectul existent în proza narativă depind ***conflictul, retrospectiva*** și ***suspansul.***

Conflictul este elementul esențial care determină acțiunea unei opere epice sau dramatice și poate fi *exterior* (opoziția dintre două sau mai multe personaje, între două sau mai multe atitudini, concepții, sentimente, aparținând unor persoane/personaje diferite), cum este opoziția dintre răzeși și boierul Stroie Orheianu în romanul *„Neamul Șoimărești*lor" de M. Sadoveanu, sau *interior* (opoziția între diferite stări, sentimente, idei și gânduri ale aceluiași personaj), de pildă zbuciumul sufletesc al lui Tudor Șoimaru, pus în situația de a alege între dragostea pentru Magda și datoria față de tatăl ucis chiar de boier, iar ca importanță, în structura narațiunii, el poate fi principal (conflictul dintre domnitorul Alexandru Lăpușneanu și boierii trădători) sau secundar (conflictele dintre Lăpușneanu și doamna Ruxanda și cele dintre Moțoc și mulțime).

Retrospectiva este, mai degrabă, o modalitate (un procedeu) artistic(ă) prin intermediul căreia (căruia) un moment anterior este adus în prezentul narațiunii prin rememorarea sau evocarea lui de către narator.

Suspansul este o calitate a acțiunii de a-l implica afectiv pe cititor, care așteaptă plin de emoție evoluția sau finalizarea acțiunii. Suspansul se asociază, de cele mai multe ori, punctului culminant.

După cum se observă din structura subiectului prozei narative, *autorul pune în relație o stare inițială de echilibru cu o stare finală*, aflată într-un echilibru modificat, precum și *diferitele spații și momente în care se desfășoară acțiunile.*

Secvențele narative ale subiectului literar, ale acțiunii în sine sunt legate între ele prin ***înlănțuire*** (dispunerea cronologică a întâmplărilor), realizată prin *juxtapunere ori prin folosirea* unor cuvinte, expresii, formule care asigură continuitatea (*apoi, după aceea, de aceea, și* (narativ), *iar* (narativ), *vorba ceea, să nu-mi uit vorba* etc.), precum și prin ***alternanță*** (prezentarea alternativă a două povestiri) ori ***inserție*** (includerea unei povestiri în interiorul alteia – povestirea în povestire sau povestirea în ramă).

Un alt element component al prozei narative îl constituie ***personajul literar***, care (poate) face parte dintre instanțele comunicării, deoarece între el, autor și cititor se stabilește o relație de comunicare. Personajul operei de ficțiune și, implicit, al prozei narative, se definește în raport cu acțiunea, cu narațiunea, timpul și cu spațiul narativ și capătă individualitate prin portret (făcut de el însuși – autoportret, de autor sau de alte personaje) și prin evoluția lui narativă (pusă în evidență prin acțiune, locul și rolul său în cadrul subiectului și prin gradul de implicare în narațiune).

Personajul nu este altceva decât o persoană care participă la acțiunea unei opere literare, dar el este *o construcție imaginară și nu există decât în lumea ficțiunii, în text*, chiar dacă autorul pornește în construirea lui de la o persoană reală.

Personajele literare ***se clasifică după mai multe criterii***. Astfel, putem stabili câteva categorii: (a) din punctul de vedere *al locului* ocupat în operă, personajele sunt principale (centrale), cum este Vitoria Lipan din romanul *„Baltagul"* al lui M. Sadoveanu, secundare (Gheorghiță din același roman), episodice (periferice), așa cum este moș Pricop, tot din romanul sadovenian, figurante (călătorii necunoscuți din *„Hanu-Ancuței"*); (b) după *modul în care sunt prezentate* în operă, sunt individuale (Ion, din romanul similar al lui Liviu Rebreanu) și colective (masa de țărani din *„Răscoala"* aceluiași autor); (c) din punctul de vedere al *raporturilor lor cu realitatea*, sunt reale (cu atestare istorică), așa cum este Alexandru Lăpușneanu, personajul titular al nuvelei similare, imaginare (fictive), ca Zoe din nuvela cu

Scanned with OKEN Scanner

același titlu a lui C. Negruzzi, legendare, fabuloase (fantastice), prezente în nuvelele voiculesciene pe această temă, sau animaliere, simbolice, alegorice (în „*Istoria hieroglifică*" a lui Dimitrie Cantemir); (d) din punctul de vedere *al rolului lor în acțiune și al relațiilor dintre ele*, personajele sunt antagonice (Ion și Vasile Baciu din romanul „*Ion*" al lui Liviu Rebreanu), complementare (în „*Don Quijote*" al lui Cervantes, Sancho Panza și protagonistul), spectatori (drumeții din „*Hanu-Ancuței*"), comentatori (personajele din „*Hanu-Ancuței*", prezente la diferitele istorisiri ale unora dintre călători), *raisoneuri* (moș Leonte din povestirea „*Iapa lui Vodă*" de M. Sadoveanu), reflectori (doamna Pascali din narațiunea „*Despre balta Icoanei*" de M. Sadoveanu sau Mini din „*Fecioarele despletite*" de Hortensia Papadat-Bengescu); (e) după *semnificația morală*, personajele se împart în pozitive și negative (numai în basme, unde este prezentă lupta dintre bine și rău); (f) după *metoda de creație folosită de autor* în operă, sunt romantice, realiste și clasice; (g) după *felul în care este surprins de titlul operei*, personajul este titular („*D-l Goe...*" de I. L. Caragiale) sau sugerat („*Un om năcăjit*" este, de fapt, Niculăeș al lui Dumitru Onișor, personajul sadovenian al operei astfel intitulate); (h) după *tipul compozițional*, este vorba despre un personaj linear (plat), labirintic, stereotip, generic, complex (rotund); (i) *din punctul de vedere al complexității*, personajele sunt caractere (construite pe o singură trăsătură psihologică generalizată), denumite și fiziologii literare, sau tipuri (personaje complexe care asociază trăsăturile individuale cu cele specifice clasei / categoriei sociale căreia îi aparțin).

În unele scrieri, există un ***suprapersonaj***, care nu este un individ, ci un loc sau un obiect (mahalaua, de pildă, sau groapa din romanul cu același titlu al lui Eugen Barbu) cu un rol important în evoluția celorlalte personaje. Personajele înscriindu-se în anumite curente literare au trăsăturile specifice acestora. De pildă, personajul romantic provine din toate mediile sociale, este construit antitetic, sfâșiat de trăiri interioare. El apare ca un prototip fie de frumusețe, fie de urâțenie. Personajul clasic este viguros conceput, dominat de rațiune, circumscris cu exactitate unei epoci, unui spațiu și are o singură trăsătură dominantă. În realism, personajele sunt echilibrate, conforme cu realitatea, iar în literatura modernă, ele devin un simbol al unei realități complexe.

Această clasificare este relativă, deoarece, în cadrul fiecărei opere, personajele pot fi definite din mai multe perspective și în funcție de tipul prozei narative din care fac parte.

Însușirile personajelor sunt prezentate direct de autor (de narator), de personaj însuși (autocaracterizare) sau de alte personaje, prin descriere sau monolog interior, și indirect prin fapte, evenimente, păreri, reacții, relațiile cu celelalte personaje, în funcție de mediul în care trăiește etc.

În funcție de felul însușirilor asupra cărora autorul insistă (fizice sau morale), portretul poate fi fizic, moral sau complex.

Prin toate elementele sale – spațiu, timp, narator, personaje etc. –, *proza narativă se încadrează genului epic, autorul exprimându-și sentimentele indirect*, prin intermediul personajelor sale. Proza narativă cunoaște o categorie de ***opere populare*** *(basmul, legenda, snoava)* și o altă categorie – cea a ***operelor culte***, care reprezintă: (a) *proza artistică* (basmul cult, povestirea, schița, nuvela, romanul), (b) *proza memorialistică* (jurnalul, memoriile, amintirile), (c) *proza oratorică* (discursul, alocuțiunea etc.) și (d) *cea de reflecție* (eseul, aforismul etc.).

Indiferent de natura ei, proza narativă apelează la anumite ***modalități de narare***, astfel încât, pe lângă modurile de expunere menționate – narațiune, descriere, dialog, monolog –, putem aminti *rezumatul*, *scena*, *vorbirea directă* (*stilul direct*), *vorbirea indirectă* (*stilul indirect*) și *stilul indirect liber*.

Rezumatul este procedeul prin care naratorul prezintă succint (rezumă) acțiunile personajelor, cu scopul de a prezenta o perioadă mai mare din viața lor, așa cum se întâmplă în prezentarea personajelor „*Crailor de Curtea Veche*", de Mateiu Caragiale.

Scena este similară episodului și conține o întâmplare semnificativă pentru derularea acțiunii. Astfel, spunem că uciderea boierilor de către Alexandru Lăpușneanu, eroul nuvelei cu același titlu a lui C. Negruzzi, este o scenă, deoarece este un moment important al narațiunii, cu consecințe în evoluția epică.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbirea directă (***stilul direct***) se însumează dialogului, luând uneori forma citatului introdus între ghilimele. Prin acest procedeu se redau exact spusele personajelor şi cuprinde atât reproducerea dialogului, cât şi reproducerea cuvintelor unui personaj prin rememorare:

„ – Nu eşti tu, zise el scurt, dintr-ai lui Ionaş cu care au pribegit peste Nistru?

– Sunt Tudor, feciorul lui Ionaşcu..., răspunse mişcat Şoimaru, dintre toţi pribegii eu singur mă întorc înapoi."

Vorbirea directă presupune prezenţa verbelor de declaraţie (*declarandi* sau *de informare*) – *a zice*, *a spune*, *a întreba*, *a răspunde* etc. –, exprimate sau subînţelese şi care pot să stea înaintea vorbirii directe, după aceasta sau pot fi intercalate. Din punct de vedere morfologic, se observă prezenţa interjecţiilor, a vocativelor, a verbelor la imperativ, a pronumelor personale de persoana I şi a II-a şi a aceloraşi persoane la verbe. Din punct de vedere sintactic, propoziţiile sau frazele sunt independente faţă de verbul de declaraţie, constituind propoziţii principale sau fraze independente. Există şi o ***vorbire directă legată***, atunci când propoziţia interogativă este legată prin conjuncţia *că*: „Ce să zică..., răspunse unul, ia întreabă că muieţi-s posmagii?" (Ion Creangă, „*Povestea unui om leneş*").

Vorbirea indirectă (***stilul indirect***) este caracterizat prin prezenţa propoziţiilor enunţiative neexclamative, a verbelor şi a pronumelor la persoana a III-a. Acesta este procedeul prin care sunt redate spusele cuiva, subordonându-le, fiind prezente şi elementele subordonatoare: „Se zice că la Praguri s-ar fi aflând voinici care uneori se mânie că nu le-a izbândit bine o treabă" (M. Sadoveanu, „*Opere*", XVIII).

Stilul indirect liber se deosebeşte de vorbirea indirectă prin absenţa verbelor de declaraţie şi a elementelor subordonatoare, păstrându-şi independenţa de sens, în timp ce schimbarea perspectivei narative de la narator la personaj nu este marcată în nici un fel, astfel vocea naratorului (a autorului) suprapunându-se celei a personajului: „Aş fi vrut să-i cer cărţi, să citesc. Când să citeşti?" (Zaharia Stancu, „*Desculţ*") sau: „Se spărseseră sticlele şi acum se scurgea rămăşiţa vinului. Ce să facă? La muşteriu, cu cioburi de sticlă nu putea merge. Să fugă? Unde să se ducă? Să se întoarcă în prăvălie?... N-are să-l omoare doar" (I. L. Caragiale).

Scanned with OKEN Scanner

V. EVOLUȚIA ȘI TIPOLOGIA PROZEI NARATIVE

În literatura română, originile prozei narative datează din ***perioada cronicarilor***, începând cu secolul al XVII-lea și continuând cu secolul al XVIII-lea, când, în letopisețele lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce (în Moldova) și ale lui Radu Greceanu, Radu Popescu și în lucrările stolnicului Constantin Cantacuzino (în Muntenia), apar doar elemente ale prozei literare, materializate prin scurte narațiuni ale unor întâmplări, prin unele descrieri referitoare la fenomene naturale, sociale sau prin scurte portrete ale unor personaje. O dată cu Ion Neculce – atât în cronica sa, cât mai ales în cele patruzeci și două de legende –, proza literară face un pas înainte, deoarece, pe lângă valoarea documentară a acestora, se poate vorbi, pentru prima dată, și de o valoare literară a lor, impunându-se ca specie *legenda*. Totodată, Nicolae Milescu publicase un „*Memorial de călătorie*", la care se adaugă cărțile populare din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, a căror valoare literară este incontestabilă datorită caracterului lor ficțional.

Începutul secolului al XVIII-lea marchează apariția, în contextul umanismului românesc, a două opere importante ale eruditului ***Dimitrie Cantemir*** – „*Istoria ieroglifică*" (scrisă între 1703 și 1705 și considerată primul roman din literatura noastră) și „*Descrierea Moldovei*" (scrisă în 1716, în limba latină, și publicată abia în 1825, în limba română, considerată o scriere modernă și savantă pentru vremea aceea).

De o proză literară în adevăratul sens al cuvântului se poate vorbi începând cu perioada cuprinsă între 1830 și 1860, precedată doar de memorialul de călătorie al lui ***Dinicu Golescu***, intitulat „*Însemnare a călătoriei mele*" (1826), o perspectivă obiectivă a unui spirit luminat asupra Occidentului, a istoriei locurilor vizitate și a evenimentelor la care ia parte, totul scris cu dorința clară a călătorului de a contribui la emanciparea poporului său.

În perioada ***preromantismului*** și a ***romantismului***, ca și în perioada ***postpașoptistă***, se dezvoltă nuvela și romanul, aflate însă în formă incipientă și având trăsăturile curentelor literare prezente în epocă.

Mihail Kogălniceanu scrie nuvela „*Iluzii pierdute. Un întâi amor*" și un roman rămas neterminat, intitulat „*Tainele inimii*", iar ***Costache Negruzzi*** impune ca gen literar nuvela istorică prin „*Alexandru Lăpușneanul*" și pe cea romantică prin „*Zoe*" și „*O alergare de cai*" (în volumul „*Păcatele tinereților*").

Proză scrie și ***Gheorghe Asachi***, autorul nuvelelor istorice „*Elena Moldovei*", „*Bogdan-Vodă*", „*Petru Rareș*", toate îmbinând elemente romantice și neoclasice.

Ion Heliade Rădulescu este autorul unor proze satirice: „*Cuconița Drăgana*", „*Coconul Drăgan*", „*Domnul Sarsailă autorul*", pe când ***Dimitrie Bolintineanu*** exersează romanul ca specie literară prin două creații: „*Manoil*" și „*Elena*".

Nicolae Bălcescu scrie „*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*", operă narativă istorică având calități literare neîndoielnice.

Alecu Russo este autorul „*Cântării României*" și al „*Amintirilor*", punându-și în evidență talentul de a evoca evenimente, întâmplări din trecut, dar scrie și „*Studie moldovană*", care este, așa cum remarca Nicolae Manolescu, în „*Istoria critică a literaturii române*", „un amestec de eseu și narațiune, de memorialistică și ficțiune".

Un reprezentant de seamă al literaturii pașoptiste, care a lăsat în urma sa o proză narativă semnificativă, este ***Vasile Alecsandri***, autor de nuvele, memorialistică, note de călătorie, portrete literare. El este autorul unui roman intitulat „*Dridri*", al unei nuvele romantice, „*Buchetiera de la Florența*", iar, în scrieri memorialistice, așa cum sunt „*Borsec*" și „*Balta Albă*", atmosfera romantică dominantă se îmbină cu observația realistă. Realismul se observă însă mai clar în „*Iașii în 1884*", o colecție de fiziologii în stilul lui C. Negruzzi, și în „*Istoria unui galbăn și a unei parale*", un pretext pentru realizarea unor portrete morale, cu evidente note sociale, în timp ce, în jurnalul „*Călătorie în Africa*", se îmbină dramatismul cu senzaționalul.

În ***perioada postpașoptistă*** (1860-1867) își desfășoară activitatea ***Nicolae Filimon, B. P. Hasdeu*** și ***Alexandru Odobescu***, autori de opere în proză, fie că este vorba de nuvele sau de roman și eseu.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Filimon scrie nuvelele *„Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala"*, *„Mateo Cipriani"* și *„Friederich Staaps sau atentatul de la Schoenbrunn în contra lui Napoleon I"*, dominate de o evidentă viziune specific romantică. În schimb, romanul său, *„Ciocoii vechi și noi"*, marchează o piatră de hotar în evoluția acestei specii literare, prin caracterul său profund realist și atitudinea critică a autorului.

B. P. Hasdeu adoptă o formulă inovatoare, de tip naturalist, în nuvela *„Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte"*, devenită mai târziu *„Micuța. Trei zile și trei nopți din viața unui student"*. Se pare că a intenționat să scrie un roman istoric ciclic (*„Copilăria lui Iancu Moțoc"*), din care n-a realizat decât un volum, *„Ursită"*.

Lui ***Alexandru Odobescu*** îi aparțin nuvelele istorice dominate de o tentă romantică *„Doamna Chiajna"* și *„Mihnea-Vodă cel Rău"*, precum și eseul *„Pseudo-kyneghetikos"*.

Marii clasici ai literaturii române abordează, fără excepție, proza narativă, inclusiv ***Mihai Eminescu***, autorul nuvelelor romantice *„Avatarii faraonului Tlà"*, *„Archaeus"* și *„Sărmanul Dionis"*, cu un pronunțat caracter fantastic, *„Cezara"*, „La aniversară". De asemenea, Eminescu scrie basmul cult *„Făt Frumos din lacrimă"* și romanul *„Geniu pustiu"*, al cărui erou este tipul inadaptatului și, lucrare în care apar motivul geniului, demonismul și titanismul ca atitudini romantice în realizarea acestui portret.

Ion Creangă diversifică registrul narativ, deoarece, pe lângă nuvele (*„Moș Nichifor Coțcariul"*, *„Popa Duhu"*) și *„Amintiri din copilărie"*, operă considerată de critică un roman cu caracter autobiografic, scrie basme (*„Povestea lui Harap-Alb"*, *„Povestea porcului"*, *„Povestea lui Stan Pățitul"* etc.) și povestiri (*„Moș Ion Roată și Unirea"*, *„Moș Ion Roată și Cuza-Vodă"* etc.), toate influențate puternic de folclor.

În creația lui ***I. L. Caragiale***, realiste și critice sunt *„Momentele și schițele"* (*„Telegrame"*, *„Urgent"*, *„Proces-verbal"*, *„Lanțul slăbiciunilor"*, *„D-l Goe..."*, *„Vizită"*, *„Triumful talentului"*, *„Căldură mare"*, *„Tren de plăcere"* etc.), specii inedite în peisajul literar românesc, iar nuvelele semnate de el sunt fie fantastice (*„La hanul lui Mânjoală"*, *„Calul Dracului"*, *„Kir Ianulea"*), fie psihologice (*„O făclie de Paște"*, *„În vreme de război"*, *„Păcat"*, *„Două loturi"*), acestea din urmă, cu trăsături pronunțat realiste și naturaliste.

Ioan Slavici a scris povești (*„Zâna-Zorilor"*, *„Floriță-din-Codru"*, *„Spaima-zmeilor"*), nuvele (*„Popa Tanda"*, *„Moara cu noroc"*, *„Budulea Taichii"*, *„Pădureanca"*, *„Comoara"* etc.), opere literare realiste care vizează socialul și pun accent pe psihologia personajelor, și romane, dintre care *„Mara"* (roman social) considerat cea mai izbutită operă literară a sa, *„Cel din urmă armaș"* ș.a. Tot Slavici a scris și pagini memorialistice: *„Închisorile mele"*, *„Lumea prin care am trecut"* etc., mai mult cu valoare documentară decât literară.

În perioada imediat următoare marilor clasici, ***Alexandru Macedonski*** scrie nuvele: *„Zi de august"*, *„Caii negri"*, *„Pe drum de poștă"* etc., cu un pronunțat caracter memorialistic și autobiografic, și *„Între cotețe"*, *„Cometa lui Odorescu"* ș.a., pagini interesante pentru că, în spatele personajelor, pare să se ascundă autorul lor. Încercarea de roman a lui Macedonski, intitulată *„Thalassa"*, aduce o notă aparte, dar nu are succesul pe care autorul scontase.

La rândul lui, ***Duiliu Zamfirescu*** scrie nuvele (*„Conu Alecu Zăgănescu"*, *„Locotenentul Sterie"*, *„Frica"*, *„Subprefectul"* etc.), considerate de unii critici simple exerciții, dar și romanul Comăneștenilor, care cuprinde *„Viața la țară"*, *„Tănase Scatiu"*, *„În război"*, *„Îndreptări"* și *„Ana"*.

B. Șt. Delavrancea pune accent, în nuvelistica sa, pe latura realist-naturalistă a întâmplărilor și a portretului personajelor, așa cum se întâmplă în *„Sultănica"*, *„Zobie"*, *„Milogul"*, *„Hagi-Tudose"*, *„Liniște"* ș.a., în care își fac loc elemente de fină analiză psihologică. Delavrancea scrie și nuvele romantice, așa cum sunt *„Sentino"*, *„Fanta-Cella"*, schițe ca *„Bunicul"* și *„Bunica"*, precum și basme, cum sunt *„Neghiniță"* și *„Norocul Dracului"*.

Epigon al lui Eminescu, ***Alexandru Vlahuță*** își va încerca norocul în proză cu nuvele ca *„Din durerile lumii"*, *„Despărțire"*, *„Socoteala"*, *„La arie"*, tributare sămănătorismului, multe cu accente puternice de critică socială. El este și autorul romanului *„Dan"*, însă fără un succes mai mare decât cel al nuvelelor.

Tot tributare, într-o măsură diferită, curentelor de la începutul secolului al XX-lea sunt scrierile lui Ioan Alexandru Brătescu-Voinești, Ion Agârbiceanu, Emil Gârleanu, Gala Galaction sau Calistrat Hogaș. Prozele acestor scriitori fie au caracter moralizator, exprimă

Scanned with OKEN Scanner

compasiunea pentru cei necăjiți și învinși, inadaptați, fie înfățișează frumusețile naturii sau lumea insignifiantă a micilor vietăți.

Ioan Alexandru Brătescu-Voinești scrie nuvele care pot fi considerate narațiuni tipologice: *„Pană Trăsnea Sfântul"*, *„În lumea dreptății"*, *„Conu Alecu"*, *„Niculăiță Minciună"*, iar ***Gala Galaction*** dă unora dintre nuvelele sale o anumită notă fantastică (*„Moara lui Călifar"*, *„De la noi la Cladova"*, *„Copca rădvanului"*), elementul fantastic și cel psihologic fiind prezente și în romane: *„Papucii lui Mahmud"*, *„Roxana"*, *„Doctorul Taifun"*.

Nuvelele, povestirile și schițele scrise de ***Ion Agârbiceanu*** uimesc prin diversitatea tematică, oglindind atât lumea satului, prezentată într-o multitudine de aspecte și cu pronunțată notă de lirism (*„Într-o casă"*, *„Bătrâna"*, *„Cerșetorul"*, *„Dura lex"*, *„Copilul Chirei"*, *„Nica"*, *„Sănduța"*, *„Spaima"*, *„Costea Păduraru"*, *„Proba"*, *„Fefeleaga"*, *„Comoara"*, *„Valea Dracului"*, *„Jandarmul"*, *„Gheorghiuț"*, *„Iarnă grea"*, *„Hoțul"*, *„Popa Man"* ș.a.), cât și pe cea a țiganilor (*„Fierarul Petrea"*, *„La moartea Dănciucului"*, *„Ghiuțu"* etc.) sau universul citadin (*„Vizita lui nenea Iancu"*, *„Haine noi"*, *„O glumă"* etc.). Dintre creațiile sale românești, *„Arhanghelii"* este lucrarea cea mai rezistentă, meritând să fie amintite și romanele satirice *„Răbojul lui Sf. Petre"* și *„Sectarii"*.

Emil Gârleanu, puternic influențat de sămănătorism, este autorul volumelor de schițe *„Bătrânii. Scene din viața boierilor moldoveni"*, *„Nucul lui Odobac"*, pentru ca, în volumele *„Cea dintâi durere"* și *„Din lumea celor care nu cuvântă"*, să-și schimbe poziția și sfera de interes, tratând aspecte neabordate încă.

Calistrat Hogaș a fost un neobosit călător pe drumurile de munte, un admirator permanent al frumuseților naturii și, mai ales, ale munților, scriind, ca urmare a acestor sentimente, volumele *„Amintiri dintr-o călătorie"* și *„În Munții Neamțului"*, reunite sub titlul *„Pe drumuri de munte"*. Atenția scriitorului călător nu se îndreaptă numai spre natură, ci el povestește și unele întâmplări al căror martor este sau despre care a auzit, descrie interioare sau face portrete ale unor oameni întâlniți în cale.

În ***perioada interbelică***, se remarcă, în domeniul prozei narative, atât prezența speciilor scurte (schița, povestirea, nuvela), cât și a romanului, care triumfă în peisajul literar al vremii. Se pot sesiza totodată înnoiri substanțiale în privința structurilor, a temelor și a discursului narativ. Scriu nuvele și povestiri ***Mihail Sadoveanu*** (*„Dureri înăbușite"*, *„Hanu-Ancuței"*, *„Crâșma lui Moș Precu"* etc.), ***Liviu Rebreanu*** (*„Golanii"*, *„Răfuiala"* ș.a.), respectând regulile genului, dar și ***Hortensia Papadat-Bengescu*** (*„Ape adânci"*, *„Femeia în fața oglinzii"*), ***Anton Holban***, (*„Halucinații"*) și ***Gib Mihăescu*** (*„La Grandiflora"*, *„Vedenia"*), adevărate contribuții la modernizarea prozei literare românești. Nuvele și schițe cu un caracter satiric evident scriu ***Gh. Brăescu*** și ***Damian Stănoiu***, acesta fiind și autor de romane, însă mai puțin valoroase. Lumea asupra căreia se concentrează atenția lor este cea cazonă și respectiv cea monahală, locul cazarmei din operele lui Gh. Brăescu fiind luat de mănăstirie în creațiile lui Damian Stănoiu.

Romanul ia o amploare fără precedent, multe dintre scrierile scurte fiind, de cele mai multe ori, exerciții pregătitoare pentru marile construcții epice. Scriu romane ***Mihail Sadoveanu***, diverse ca tematică (*„Baltagul"*, *„Frații Jderi"*, *„Neamul Șoimărești-lor"*, *„Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă"*, *„Creanga de aur"* ș.a.), ***Liviu Rebreanu*** (*„Ion"*, *„Răscoala"*, *„Pădurea spânzuraților"* etc.), ***Camil Petrescu*** (*„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"*, *„Patul lui Procust"* etc.), ***Hortensia Papadat-Bengescu*** (*„Balaurul"*, *„Ciclul Halippilor"* – care cuprinde *„Fecioarele despletite"*, *„Concert din muzică de Bach"*, *„Drumul ascuns"* –, *„Rădăcini"*, *„Logodnicul"* ș.a.), Gib Mihăescu (*„Rusoaica"*, *„Donna Alba"* ș.a.), ***Cezar Petrescu*** (*„Întunecare"*, *„Calea Victoriei"*, *„Duminica orbului"* etc.), ***Ionel Teodoreanu*** (*„La Medeleni"*, *„Bal mascat"*, *„Lorelei"*, *„Arca lui Noe"* ș.a.), ***Felix Aderca*** (*„Domnișoara din strada Neptun"*, *„Femeia cu carnea albă"* etc.), ***Anton Holban*** (*„O moarte care nu dovedește nimic"*, *„Ioana"*, *„Romanul lui Mirel"* etc.). ***G. M. Zamfirescu*** și ***Mihail Sebastian***, care se remarcă și prin opera dramatică, abordează romanul, primul fiind autorul unor opere ca *„Maidanul cu dragoste"*, *„Sfânta mare nerușinare"*, *„Cântecul destinelor"*, iar al doilea, al romanelor *„Orașul cu salcâmi"*, *„Accidentul"* etc.

O notă aparte în peisajul literar românesc aduc romanele lui ***Mircea Eliade*** (*„Maitreyi"*, *„Întoarcerea din rai"* și *„Huliganii"*), ***Mateiu Caragiale*** (*„Craii de Curtea Veche"*) și ***George***

Scanned with OKEN Scanner

Călinescu („*Enigma Otiliei*", „*Cartea nunții*"). Dintre ei, realizări deosebite a avut, în nuvelistică, Mircea Eliade, autorul adoptând o formulă narativă modernă.

În romanul românesc interbelic, specie „privilegiată" a acestei perioade, se observă câteva direcții clare: romane obiective (sociale, istorice și mitice), romane subiective (psihologice și lirice), romane balzaciene și simbolice.

O situație aparte are proza românească la fel ca întreaga noastră literatură, ***după cel de-al Doilea Război Mondial***, o dată cu instaurarea dictaturii comuniste.

Din perioada 1940-1950 datează unele scrieri remarcabile ale Soranei Gurian („*Zilele nu se întorc niciodată*"), ale lui Ion Marin Sadoveanu („*Sfârșit de veac în București*"), Eusebiu Camilar („*Turmele*"). În aceeași perioadă, au loc două dintre cele mai importante debuturi: ***Petru Dumitriu***, cu „*Euridice*", și ***Marin Preda***, cu volumul de nuvele „*Întâlnirea din pământuri*", lucrări trecute cu vederea sau insuficient discutate din punctul de vedere al valorii estetice. În deceniul următor, văd lumina tiparului opere ca „*Un om între oameni*" al lui ***Camil Petrescu***, „*Mitrea Cocor*", „*Nada Florilor*" de ***Mihail Sadoveanu***, „*Bietul Ioanide*" și „*Scrinul negru*" de ***George Călinescu***, toate cu elemente care vădesc preocuparea autorilor de aliniere la noua „estetică" realist-socialistă.

Chiar prozatori tineri scriu nuvele și romane „pe linie", făcând concesie încă de la început noii „metode de creație", așa cum procedează Titus Popovici sau Petru Dumitriu. Există și excepții notabile, cum sunt „*Moromeții*" (1955) de Marin Preda, „*Groapa*" (1957) de Eugen Barbu și chiar „*Cronica de familie*" (1956) a lui Petru Dumitriu.

Până la sfârșitul anilor '60, se scrie o ***literatură proletcultistă***, fără valoare estetică, dar în deceniul următor apar semnele unei înnoiri semnificative pe plan estetic în proza scurtă, în nuvelele și povestirile scrise de ***Nicolae Velea*** („*Poarta*"), ***Fănuș Neagu*** („*Ningea în Bărăgan*"), ***D. R. Popescu*** („*Duios Anastasia trecea*"); apar, de asemenea, nuvelele semnate de ***Eugen Barbu*** și schițele umoristice ale lui ***Teodor Mazilu*** și ***Radu Cosașu***.

Perioada 1965-1980 va fi dominată de roman, ca specie a prozei narative, abordat de D. R. Popescu („*F*", „*Vânătoarea regală*"), A. Buzura („*Orgolii*", „*Vocile nopții*" etc.), Al. Ivasiuc („*Vestibul*", „*Păsările*", „*Cunoaștere de noapte*"), C. Țoiu („*Galeria cu viță sălbatică*"), Fănuș Neagu („*Frumoșii nebuni ai marilor orașe*"), M. Preda („*Delirul*", „*Cel mai iubit dintre pământeni*" ș.a.), Ștefan Bănulescu („*Cartea milionarului*"). Așadar, aceasta este perioada romanului politic și mitic, la care se adaugă cel psihologic, istoric și parabolic, cultivat de Dana Dumitriu, Eugen Barbu, Paul Anghel, Marin Sorescu și Octavian Paler.

Un rol aparte au jucat, în dezvoltarea prozei postbelice, ***scriitorii „Școlii de la Târgoviște"*** (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa) și ***prozatorii optzeciști*** (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Cristian Teodorescu, Ioan Groșan ș.a.). Primii cultivă metaromanul și jurnalul de creație, iar scrierile celorlalți sunt asimilate ***postmodernismului***, înlăturând prezența autorului omniscient.

La un loc de cinste se află, după 1990, memorialistica, în special jurnalul de închisoare ilustrat de N. Steinhardt, I. Ioanid, I. D. Sârbu ș.a. sau jurnalul obișnuit (Mircea Zaciu).

Proza românească de după cel de-al Doilea Război Mondial îi cuprinde și pe ***scriitorii din exil*** (Mircea Eliade, Vintilă Horia, Paul Goma, Dumitru Țepeneag, Petru Dumitriu etc.), și ***pe cei de peste Prut***, reprezentativ pentru acest grup fiind Ion Druță.

Această perioadă se caracterizează printr-o mare inconsecvență în abordarea unui stil sau a altuia, a unui criteriu estetic mai ferm sau mai puțin ferm, chiar la același scriitor, cu atât mai mult în cadrul întregii proze narative. Acest fenomen este remarcat și analizat de Eugen Negrici, în „*Literatura română sub comunism*", criticul realizând o clasificare a prozei acestei perioade având în vedere două tipuri de literaturi: literatura aservită și literatura tolerată.

După cum se observă din această scurtă prezentare a evoluției prozei literare românești, trei sunt tipurile ei principale.

Există mai întâi o ***proză romantică***, a cărei existență se leagă de curentul literar cu același nume și în care sentimentul este predominant și, deci, subiectivitatea accentuată, eroul excepțional fiind prezentat în situații deosebite. În proza romantică, este exprimată neliniștea în fața infinitului spațial și temporal, este prezentă obsesia idealului, a absolutului, punându-se accent pe cultivarea misterului și sondarea psihicului cu ajutorul visului. Romanticii descoperă miraculosul, magicul, misterul, ținuturile exotice și demonicul. Nostalgia, tristețea, intensitatea

Scanned with OKEN Scanner

pasiunii apar în prozele romantice, dar toate trăsăturile menționate se întâlnesc nu numai în acest tip de opere, pus în evidență de scriitorii prepașoptiști, pașoptiști și de către Eminescu, dar și la mulți postromantici, la simboliști și la mulți scriitori aparținând curentelor literare de la începutul secolului al XX-lea. Proza romantică se remarcă prin bogăția metaforică și diversitatea simbolurilor folosite. Limbajul este viu, colorat, pitoresc, pentru că personajele aparțin unor medii sociale diferite. Personajul este fie întruchiparea frumuseții, a bunătății, fie a urâțeniei și a răutății, el putând înregistra victorii, dar și eșecuri răsunătoare.

Una dintre trăsăturile prozei romantice este prezența fantasticului, care se observă și în opere care nu aparțin neapărat acestui curent literar (mai ales că se întâlnește și în scrierile unor prozatori interbelici și contemporani). Așadar, al doilea tip de proză care apare în epoca romantică și este cultivată pe o perioadă foarte mare este ***proza fantastică***. Aici naturalul se interferează cu supranaturalul, trăsătură prezentă atât în literatura populară, cât și în cea cultă, reprezentată de scriitori romantici, dar și de clasici, interbelici sau de contemporani: M. Eminescu, I. L. Caragiale, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu ș.a.

Al treilea ***tip de proză*** este cea ***realistă***, majoritatea operelor literare românești în proză înfățișând un anumit mediu social, o epocă, refuzând idealizarea trecutului, stabilind o interdependență între personaj și mediu și ajungând, în cele din urmă, la tipicitatea personajelor și a situațiilor. Se pune accent pe descrierea fidelă a realității și se urmăresc implicațiile sociale, etice și psihologice ale evenimentelor sau întâmplărilor la care participăm. Idealizarea este înlocuită cu atitudinea critică, iar stilul este sobru, personal, obiectiv, realiștii cultivând spiritul critic și științific pe baza unor subiecte inspirate din contemporaneitate. Realismul este prezent în proza românească începând cu opera lui Nicolae Filimon, „*Ciocoii vechi și noi*", apare din nou în perioada marilor clasici, în cea interbelică și este prezentă, de asemenea, în operele scriitorilor contemporani. Realismul pune uneori accentul pe modul de manifestare a personajelor și atunci devine un realism psihologic, iar, la un moment dat, sub forma sa extremă, va evolua spre naturalism.

Proza naturalistă derivă din cea realistă, reproducând în mod brutal realitatea, abordând teme predilecte ca boala, tarele biologice, cazurile patologice, după cum se observă în operele lui B. Șt. Delavrancea sau în unele dintre operele lui I. L. Caragiale și T. Arghezi.

Există o ***proză modernă***, care se caracterizează prin subiectivitate, relatare la persoana I, ceea ce presupune apariția personajului-narator, dar și a personajului reflector, care pune în lumină anumite idei, argumentându-le. În creația modernă, nu se mai respectă structura clasică a subiectului, planurile narative se întretaie și apar ca elemente narative scrisorile, jurnalele, documentele, care pun în evidență „eul" eroilor. Acest gen de proză apare și se dezvoltă la noi în perioada interbelică, fiind cultivată de mai mulți scriitori, dintre care îi amintim pe Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban.

Se vorbește adesea despre o ***proză postmodernă***, care surprinde în specii scurte realitatea cotidiană și dilemele individului, experiența lui directă de viață, și despre una ***poetică***, plasată la granița dintre liric și epic.

Prima îi are ca reprezentanți pe Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Mircea Mihăeș, Adriana Babeti și constituie un moment de trecere spre o nouă literatură: în acest tip de opere, dispare aproape în întregime narațiunea, figurativul este dislocat și se pune accent pe grotesc, parodie, umor.

Proza poetică se caracterizează prin metafore deosebit de sugestive, paragrafe descriptive, bogate în figuri de stil. Prin intermediul lor, se exprimă idei abstracte și proza obține valențe lirice, poetice, cu implicarea afectivă totală a autorului. Din acest punct de vedere, se remarcă unele dintre operele lui Ionel Teodoreanu, dar și ale lui Mihai Eminescu.

Opusă majorității acestor forme de proză este ***cea clasică***, ea remarcându-se prin concizie, echilibru și simetria structurii, a subiectului. Limbajul are o anumită sobrietate, iar personajele sunt construite pe o singură trăsătură de caracter dominantă, ele devenind tipice. Naratorul este omniscient și narațiunea se face la persoana a III-a. Proza clasică se apropie foarte mult de proza realistă, cu care are multe elemente comune.

Aceste tipuri de proză nu există decât foarte rar în forma lor pură, de cele mai multe ori, în cadrul unui tip de proză narativă, apar elemente specifice altuia, trăsătură sugerând complexitatea fenomenului literar.

Scanned with OKEN Scanner

1. BASMUL CULT

În română, cuvântul ***basm*** își are originea în termenul slavon *basm*, cu sensul de „poveste". El denumește o specie literară populară, cu trăsături specifice în cadrul genului epic din care face parte. Noțiunea de basm ilustrată în mod obișnuit la noi are în vedere basmele fantastice, mult mai răspândite și reprezentate în folclorul românesc decât alte categorii.

Aceste basme sunt opere epice de mare întindere, în care predomină narațiunea și în care întâmplările reale se împletesc cu cele fantastice. Elementele fabuloase sunt dominante, pentru că basmul creează „o lume cu totul aparte, concepută în coordonatele unui univers fantastic, opusă deci cotidianului, o lume în care voința omului nu cunoaște limite, în care nu există contrarii care să nu poată fi rezolvate" (Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*). Basmul este, cu alte cuvinte, „o oglindire a vieții în moduri fabuloase" (George Călinescu, *Estetica basmului*), o modalitate de evadare din cotidian într-un ținut mirific, într-o lume minunată, unde totul este posibil. Sub aspect etic, prin lumea pe care o creează, basmul contribuie la impunerea unor idei și norme morale, sancționând cu asprime abaterile de la moralitate.

Înfățișând o lume aparte, basmul are o acțiune complexă și amplă, desfășurându-se pe mai multe planuri narative, în locuri și timpuri diferite. Locul și timpul acțiunii basmului nu sunt bine precizate, întâmplările petrecându-se fie pe tărâmul acesta (al oamenilor, unul real), fie pe tărâmul celălalt (unul fabulos, ca și lumea pe care basmul o creează).

În această lume fabuloasă, pe lângă personaje reale, apar și personaje fantastice, înzestrate cu puteri supranaturale. Acestea, fie ele reale sau fantastice, întruchipează forțele binelui și ale răului, aflate într-o permanentă confruntare. Din această înfruntare vor ieși învingătoare forțele binelui, deoarece ele reprezintă dorința de adevăr și frumos, de dreptate și de cinste a poporului. Unele dintre personajele fantastice ale basmelor sunt animaliere, pentru că animalele fiind personificate, înzestrate cu puteri supranaturale, având un rol determinant în desfășurarea acțiunii prin ajutorul pe care îl dau protagoniștilor în confruntarea lor directă cu forțele răului.

Raportate la erou, personajele basmelor se împart în cei răi, donatori sau furnizori și ajutoare, îndeplinind anumite funcții, adică săvârșesc fapte bine definite din punctul de vedere al semnificației lor în evoluția acțiunii, din care rezultă modelul structural al basmului. Pe lângă aceste personaje, în basme apar obiecte cu puteri miraculoase (buzdugan, cuțit, basma etc.), care vin mai ales în ajutorul personajelor reprezentând forțele binelui.

Pornind de la „funcțiile" personajelor, basmele au un anumit model structural, care implică o situație inițială, de echilibru, un eveniment sau mai multe evenimente care dereglează echilibrul inițial, acțiunea reparatorie, legată de cele mai multe ori de aventura eroică, refacerea echilibrului și răsplătirea eroului.

După intervenția destabilizatoare, intervine eroul, cel care își asumă misiunea restabilirii ordinii inițiale, el fiind nevoit să treacă prin mai multe „munci" sau „probe", pentru ca, în final, să iasă biruitor.

Basmul îndeplinește, în structura sa, diferite motive folclorice: legătura om-natură, comuniunea om-vietuitoare, motivul animalului credincios, al impostorului, motivul frației de cruce, al pactului cu diavolul, motivul păcălitorului, împăratul fără urmași, superioritatea mezinului, probele, călătoria, drumul cu obstacole, cifra 3, ajutorul dat de natură și divinitate, lupta, apa vie și apa moartă, calul năzdrăvan, vicleșugul, demascarea, nunta etc. Acestora li se adaugă formulele narative specifice (de început, mediane și finale), care reliefează raportul dintre narator și ascultători și atitudinea acestora față de mesaj. Formulele inițiale atrag atenția asupra caracterului imaginar al întâmplărilor ce urmează a fi relatate („A fost odată ca niciodată"), cele mediane asigură continuitatea comunicării prin solicitarea sau verificarea atenției ascultătorilor, iar cele finale îl readuc pe ascultător la realitatea cotidiană, smulgându-l din lumea mirifică a basmului, marcându-se astfel sfârșitul întâmplărilor într-o atmosferă de voioșie, de optimism.

Scanned with OKEN Scanner

Basmul are trăsături specifice la nivel stilistic, caracterizându-se prin oralitate, cu determinări stilistice locale. Se remarcă îmbinarea vorbirii directe cu cea indirectă, presupusa prezență a unui auditoriu, exclamațiile, interjecțiile, repetițiile și comparațiile de tip popular etc.

Așadar, se poate trage concluzia că basmul este opera epică populară de mare întindere, în care întâmplările reale se împletesc cu cele fantastice, fiind săvârșite de personaje cu puteri supranaturale, care reprezintă forțele binelui și ale răului și din a căror confruntare ies învingătoare forțele binelui.

În funcție de personajele participante la acțiune, de faptele narate, locul desfășurării acțiuni și unele caracteristici ale relatării, basmele pot fi ***fantastice*** (dominate de elementul miraculos), ***animaliere*** (dezvoltate din vechi legende totemice sau diverse alegorii și devenind narațiuni simple cu tendință de evoluție spre legendă sau chiar spre snoavă), dar și ***nuvelistice*** (mai apropiate, ca și povestea, de realitate).

Basmele, deși au circulat mai întâi pe cale orală, ca orice creație populară, au intrat în atenția cititorilor la începutul secolului al XIX-lea prin culegerea fraților Grimm (1812), iar primele basme românești publicate datează din 1860 (*Poveşti culese şi scrise* de E. B. Stănescu Arădanul), cele mai vechi basme consemnate în scris datând de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Pe lângă basmele populare adunate de diferiți culegători de folclor, există și basme culte create de scriitori cunoscuți ca: Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu-Delavrancea etc.

Basmele culte, spre deosebire de cele populare care au un autor anonim și se transmit pe cale orală, *aparțin unor scriitori cunoscuți* și ajung la receptor (la cititor) prin *intermediul scrisului*. Dacă basmele populare sunt opere epice în proză, cele culte pot fi în proză, dar și în versuri sau dramatizate.

Basmul cult respectă structura celui popular, căreia îi dă o notă originală prin prelucrarea ei. De aceea, el poate fi definit ca *o operă cultă epică, versificată sau dramatizată, în care autorul prelucrează structurile populare în cadrul unei structuri originale, caracterizate de asocierea elementelor folclorice caracteristice speciei cu acelea proprii autorului și care se modifică conform viziunii acestuia.*

Dacă basmul popular exprimă viziunea întregii colectivități reprezentate de autorul anonim, având așadar, caracter colectiv, *basmul cult exprimă viziunea proprie scriitorului*, determinată de orientarea lui filozofică și concepția sa asupra folclorului, de orientarea propriei creații, dar și de momentul istorico-literar în care este redactată opera.

Basmul cult *dobândește o coloratură originală și subiectivă*, chiar dacă formal respectă clișeele speciei. Astfel, *temele și motivele* întâlnite atât în basmul popular, cât și în cel cult, *dobândesc semnificații proprii operelor culte*. Ele sunt abordate fie din perspectivă comică, fie din perspectivă psihologică etc. În același timp, *personajele sunt adaptate literaturii scrise*, iar acestea fie își modifică semnificația raportată la realitate, fiind mai autentice, mai aproape de real, fie apar unele noi, ca o replică la cele consacrate în basmul popular.

Personajele din basmul cult sunt *mai puternic individualizate* și, de aceea, apar conflicte interioare intense, accentuându-se elementul evocator și, uneori, cel liric și psihologic.

Basmul cult merge de la respectarea fidelă a modelului folcloric până la aspecte originale, care ating toate nivelurile textului, nu numai cele structurale.

În literatura română, datorită originalității lor, *există o tipologie diversificată* a basmelor culte, acestea putând fi în proză, în versuri sau dramatizate: ***basmul-feerie*** (de obicei dramatizat): *„Sânziana și Pepelea"* de Vasile Alecsandri, ***basmul-nuvelă*** (mai apropiat de realitate): *„Soacra cu trei nurori"* de Ion Creangă, ***basmul-poem*** (cu numeroase și accentuate note stilistice originale): *„Făt-Frumos-din-Lacrimă"* de Mihai Eminescu, ***basmul-parodie*** (cu accent pe caricatură): *„Dămult, mai dădămult"* de I. L. Caragiale, ***basmul-idilă*** (în care elementele lirice domină): *„Crăiasa zânelor"* de George Coșbuc, ***basmul-științific*** (unde fabulosul este mai puțin prezent sau vizează un domeniu științifico-fantastic): *„Ber Căciulă"* de I. C. Vissarion (vezi această clasificare în *„Compendiu de teorie și critică literară. Repere pentru bacalaureat"* de Camelia Gavrilă și Mihaela Doboș).

După cum se observă, există mulți scriitori care au abordat basmul cult (V. Alecsandri, Ion Creangă, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, George Coșbuc, I. C. Vissarion), la care se adaugă Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, N. Filimon, Tudor Arghezi ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă

Ion Creangă s-a născut la 1 martie 1837, după precizarea autorului însuşi, sau la 10 iunie 1839, după părerea unor istorici literari, ca primul copil dintre cei opt ai lui Ştefan Apetri Ciubotariul şi al Smarandei Creangă.

Începe şcoala în satul natal şi, după un an de întrerupere, o continuă la Broşteni, Târgu Neamţ şi Fălticeni, în această ultimă localitate frecventând şcoala de catiheţi şi fiind înscris în catalog cu numele de *Ion Creangă* în loc de *Ion Ştefănescu*.

În 1858, absolvă cursul inferior al Seminarului de la Socola şi în următorul an este hirotonisit diacon la Iaşi. După ce se înscrie la Facultatea de Teologie, care se desfiinţează, urmează cursurile Şcolii Normale de la Trei Ierarhi, unde este remarcat de Titu Maiorescu, director al şcolii, şi datorită acestuia devine institutor chiar din anul al doilea de studii. În urma unui conflict cu autorităţile bisericeşti (1872), este suspendat atât din postul de diacon, cât şi din cel de institutor, pentru ca, după doi ani, să fie reangajat în învăţământ.

În această perioadă se împrieteneşte cu Mihai Eminescu, care era revizor şcolar şi care îl prezintă junimiştilor. Ca urmare, debutul scriitorului are loc în anul 1878 în „Convorbiri literare", cu povestea *„Soacra cu trei nurori"*. Până în anul 1879 publică alte poveşti ca *„Ioan Roată şi Cuza Vodă"*, *„Moş Ioan Roată şi Unirea"*.

În perioada 1881-1883 publică primele trei părţi ale „Amintirilor din copilărie", operă a maturităţi sale artistice, socotită de mulţi specialişti un roman, iar partea a IV-a a apărut postum, în anul 1892, deoarece Ion Creangă se stinge din viaţă la 31 decembrie 1883.

Această ***operă literară*** în care este evocat universul rural, cu tradiţiile lui, cu psihologia şi relaţiile sociale ale membrilor comunităţii humuleştene şi în care farmecul copilăriei este prezentat cu umor şi lirism, se încadrează în ***proza realist-evocatoare*** cu caracter memorialistic şi de ficţiune, alături de nuvela *„Moş Nechifor Coţcariul"*. Acesta din urmă prezintă complexitatea psihologică şi umorul ţăranului român, evidenţiind într-un stil voit echivoc şiretenia şi volubilitatea populară.

A doua categorie de opere este constituită de ***proza de inspiraţie folclorică***, Ion Creangă prelucrând folclorul în spiritul şi cu mijloacele literaturii culte. Aici se încadrează *basmele animaliere* (*„Capra cu trei iezi"*, *„Punguţa cu doi bani"*), *poveştile cu draci* (*„Ivan Turbincă"*, *„Dănilă Prepeleac"*, *„Stan Păţitul"*) şi *basmele fantastice* (*„Fata moşului şi fata babei"*, *„Povestea porcului"*, *„Povestea lui Harap-Alb"*). În aceste creaţii povestitorul împleteşte supranaturalul popular cu evocarea universului rural, apelând la reflecţii şi generalizări morale, la evocarea relaţiilor şi a comportamentului din lumea satului, precum şi la umor.

Există în creaţia lui Ion Creangă o ***proză „didactică"***, numită astfel deoarece a fost creată pentru manualele şcolare, la unele dintre acestea scriitorul fiind autor sau coautor. În această categorie de opere se încadrează *povestirile istorice* (*„Moş Ion Roată şi Unirea"*, *„Moş Ion Roată şi Vodă Cuza"*), o *creaţie evocatoare* foarte apropiată de nuvelă (*„Popa Duhu"*), povestiri care conţin *parabole pe anumite teme morale* (*„Poveste (Prostia omenească)"*, *„Povestea unui om leneş"*). Nu trebuie uitate *povestirile propriu-zis didactice* (*„Inul şi cămeşa"*, *„Acul şi barosul"*, *„Cinci pâni"*). Toate acestea depăşesc sfera ficţiunii prin obiectivitatea cu care se adaptează mesajului neliterar şi prin sobrietatea stilistică.

„Povestea lui Harap-Alb"

Din categoria basmelor fantastice face parte şi *„Povestea lui Harap-Alb"*, publicată în revista „Convorbiri literare" (1 august 1877) şi apoi reprodusă în ziarul „Timpul" în mai multe numere succesive.

Titlul este constituit din substantivul „povestea", cu formă de nominativ-acuzativ, şi din numele propriu „Harap-Alb", construit oximoronic pe baza antitezei dintre semnificaţia cuvântului „Harap" – „om cu pielea şi părul de culoare neagră" şi adjectivul „alb". Primul termen nu face neapărat trimitere numai la caracterul fabulos al naraţiunii, ci poate semnifica „istoria sau relatarea faptelor, a peripeţiilor, a vieţii cuiva". Cel de-al doilea termen vine să concretizeze şi să individualizeze personajul, care, până în momentul când Spânul îi spune: „De-acum înainte să ştii că te cheamă Harap-Alb", este doar fiul cel mic al craiului, fără o anumită identitate. Devenind însă slugă, el îşi asumă numele şi postura de subordonat faţă de Spân, acum stăpânul său.

Scanned with OKEN Scanner

Tema basmului o constituie, pe lângă lupta dintre bine şi rău, idee întâlnită în toate basmele, probele mitice ale maturizării celui care parcurge drumul de la condiţia de slugă la cea de împărat. În acest proces, el va învăţa să-şi înţeleagă supuşii şi să-şi exercite puterea în mod responsabil.

Ca în basmul popular, ***acţiunea*** este simplă, liniară, fiind constituită din episoade care se înlănţuie. Există însă un singur loc în care Creangă creează impresia unei acţiuni complexe, cu planuri narative alternante, atunci când, după plecarea eroului către Roşu-Împărat, autorul spune: „Dar ia să vedem ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb". Impresia este falsă, deoarece acest episod cuprinde, în esenţă, doar nemulţumirea spânului faţă de sluga sa, pe care acesta şi-o exprimă către „cinstiţii meseni", atitudine dezaprobată de toţi ceilalţi, în tăcere („Împăratul, fetele sale şi toţi oaspeţii rămaseră încremeniţi"). De fapt, imediat este reluat firul narativ prin care se urmăreşte drumul eroului şi al tovarăşilor săi către fata împăratului Roşu.

S-ar putea întâmpla ca acest artificiu narativ, această scurtă digresiune, să marcheze tocmai legătura dintre cele două basme populare care ar sta la baza creaţiei lui Ion Creangă, aşa cum consideră unii dintre exegeţii operei acestuia. Ideea este susţinută şi de faptul că, faţă de celelalte poveşti ale humuleşteanului, *„Povestea lui Harap-Alb"* are o întindere mai mare şi poate fi citită ca un roman iniţiatic.

Incipitul conţine formula consacrată a basmului („Amu cică era odată"), prin care timpul este lăsat neprecizat, întâmplările situându-se în atemporalitate, iar spaţiul, deşi se defineşte prin peisaje şi fiinţe fantastice (pădurea spânului, grădina ursului, pădurea cerbului, tovarăşii lui Harap-Alb etc.), nu mai aparţine unui alt tărâm, tărâmului celălalt. Numai că spaţiul este nesfârşit, supradimensionat, deoarece „ţara în care împărăţea fratele cel mai mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia istuilalt, la altă margine".

Expoziţiunea basmului îl prezintă pe crai şi pe cei trei fii ai săi, cărora tatăl le spune că unul dintre ei, evident, cel mai destoinic, va merge să-i urmeze la tron fratelui său, Verde-Împărat. Împăratul hotărăşte să le testeze curajul fiilor săi şi îi întâmpină la un pod îmbrăcat într-o blană de urs. Singurul care trece proba este mezinul, pentru că el este sfătuit cum să procedeze de către o bătrână, care se dovedeşte a fi, până la urmă, Sfânta Duminică.

Tatăl său îi spune, înainte de a pleca la drum, să se ferească de omul spân şi de cel roşu, dar, la insistenţele spânului, care îi iese în cale, feciorul de crai cedează, mai ales că drumul devenise din ce în ce mai anevoios şi încurcat. Nesocotirea sfatului tatălui său constituie ***intriga*** basmului, care are ca urmare desfăşurarea acţiunii şi schimbarea identităţii şi a statutului social al eroului, acesta devenind slugă. Începând cu acest moment, feciorul de crai se numeşte Harap-Alb. De fapt, un prim element al intrigii îl găsim în partea de la început, marcat succint de fraza: „Amu cică împăratul acela, aproape de bătrâneţe, căzând la zăcare a scris către frăţâne-său craiului să-i trimită grabnic pe cel mai vrednic dintre nepoţi, ca să-l lase împărat în locul său, după moartea sa".

Desfăşurarea acţiunii cuprinde încercările prin care trece crăişorul după ce ajunge la curtea lui Verde-Împărat. Mai întâi, el va fi trimis să aducă „sălăţile" din grădina ursului, capul şi pielea cu pietre nestemate ale cerbului, încercări pe care le trece datorită sprijinului şi sfaturilor Sfintei Duminici.

Ultima încercare la care este supus eroul este aducerea fetei lui Roşu-Împărat, care se dovedeşte a fi şi cea mai dificilă, pentru că eroul este supus altor probe (încercări). În drumul său protejează „o nuntă de furnici" şi salvează un roi de albine, de la care va primi, mai târziu, ajutor, pentru ca apoi să întâlnească nişte fiinţe ciudate, pe care le ia tovarăşi de drum – Gerilă, Flămânzilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă. Şi aceştia, la rândul lor, îi vor fi de un ajutor nepreţuit, pentru că îl vor salva de pedeapsa „promisă" de Roşu-Împărat înainte de fiecare încercare: să locuiască o casă supraîncălzită, să mănânce „12 harabale cu pâne, 12 ialoviţe fripte şi 12 buţi pline cu vin din cel hrănit", s-o găsească pe fata de împărat ascunsă. Furnicile şi albinele îl ajută pe Harap-Alb să aleagă macul de nisip şi să le deosebească pe cele două fete, iar calul, nepreţuitul tovarăş al eroului, îl ajută în ultima încercare, aducând apa vie şi apa moartă înaintea turturicii trimise de fata împăratului.

Trecând cu bine peste toate încercările, Harap-Alb pleacă împreună cu fata lui Roşu-Împărat şi se îndreaptă spre împărăţia lui Verde-Împărat. Fata se îndrăgosteşte de erou şi îl demască pe

Scanned with OKEN Scanner

Spân. Acum acțiunea atinge ***punctul culminant***, iar Spânul încearcă să se răzbune tăindu-i capul lui Harap-Alb, care este salvat cu ajutorul smicelelor de măr dulce, al apei vii și al apei moarte.

Finalul este, ca în orice basm, unul închis, marcat de un ***deznodământ*** bine închegat, deoarece, după ce eroul învinge moartea, își dobândește identitatea inițială și se căsătorește cu fata de împărat, moștenind împărăția.

Așa cum am văzut, acțiunea se desfășoară linear, prin adăugarea de episoade, începând cu momentul primei reușite și al plecării spre curtea lui Verde-Împărat și continuând cu încercările la care eroul este supus mai întâi de Spân și apoi de Roșu-Împărat și fiica sa, până la îndeplinirea misiunii. De aceea, subiectul are două părți distincte, care conțin confruntarea cu acești doi reprezentanți ai forțelor răului. Subiectul este centrat pe tema binelui biruitor.

Narațiunea se bazează, ca în basmul popular, pe un registru simbolic, care este susținut de mentalități străvechi. Relatarea întâmplărilor se realizează la persoana a III-a și naratorul este omniscient.

La fel ca în basmul popular, există un personaj principal și, de cele mai multe ori, titular – Harap-Alb, asimilat unui fiu de crai. Eroul și ajutoarele sale reprezintă forțele binelui, iar Spânul și Roșu-Împărat, pe cele ale răului, din a căror confruntare ies învingătoare forțele binelui. Unele personaje sunt periferice (craiul și frații lui Harap-Alb), altele episodice (Sfânta Duminică), iar din punctul de vedere al relației cu protagonistul, ele sunt antagonice (Spânul și Roșu-Împărat), asociate eroului pe care îl ajută concret sau îl sfătuiesc (calul, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, Sfânta Duminică), toate fiind simbolice.

Ca în basmul popular, ***întâmplările reale*** se întrepătrund cu ***cele fabuloase***, există aceleași *formule tipice* de începere, continuare și încheiere a acțiunii și sunt prezente ***elemente de oralitate***.

La toate aceste trăsături comune cu basmul popular se poate adăuga existența unor ***motive populare*** specifice creației folclorice: superioritatea mezinului, împăratul fără urmași, călătoria, muncile sau probele, drumul cu obstacole, animalele recunoscătoare, tovarășii devotați etc., și a unor ***elemente magice***: apa vie, apa moartă etc.

Pe lângă toate aceste elemente de sursă populară, basmul Harap-Alb are ***elemente de originalitate*** care îl scot din circuitul folcloric și îi conferă statutul de operă cultă (scrisă). Originalitatea acestei creații este dată deopotrivă de arta povestirii, de particularitățile fantasticului, nota comică, erudiția paremiologică și de limbaj.

În privința ***specificului narațiunii***, a artei povestirii, se observă că autorul impune relatării un ritm rapid, ca urmare a eliminării unor explicații generale, a digresiunilor și a descrierilor, ultimele fiind prezente doar în creionarea sumară a chipurilor tovarășilor de drum ai lui Harap-Alb. Creangă insistă, în schimb, asupra detaliilor specifice, asupra aspectului particular, a gesturilor și trăirilor sufletești și, în felul acesta, personajele capătă individualitate, așa cum este cazul „ajutoarelor" lui Harap-Alb care îl însoțesc la Împăratul Roșu. Gândurile, frământările, atitudinea lor se manifestă, în primul rând, prin dialog. Dialogând, ele au posibilitatea să se destăinuie, să-și exprime temerile, speranțele, mulțumirile și nemulțumirile etc., în felul acesta acțiunea se dramatizează și devine mai alertă. Totodată, dialogul ajută la evidențierea trăsăturilor de caracter ale personajelor. Edificatoare în acest sens sunt discuțiile între împăratul dezamăgit și fiii săi, între Harap-Alb și Sfânta Duminică sau cele între însoțitorii eroului în drumul către Împăratul Roșu.

De remarcat sunt, în acest basm, ***particularitățile fantasticului***. În basmele populare, fantasticul este umanizat, iar personajele întruchipează anumite principii morale și ilustrează atribute umane la modul simbolic – cinste, adevăr, bunătate, răutate etc. –, fără a evidenția particularități psihice, sociale, naționale, cu referire concretă la un anumit tip uman. În basmul lui Ion Creangă, nu numai că *fantasticul este umanizat, dar personajele sunt diferențiate fizic și moral, au un comportament, o atitudine, o psihologie și un limbaj ca oamenii de la țară*. De aceea, personajele din Harap-Alb se aseamănă cu lumea *„Amintirilor"*, au o comportare firească: se miră, se mânie, așa cum fac Împăratul Roșu și Harap-Alb, acesta din urmă având comportamentul unui flăcău de la țară, neinițiat în tainele vieții: plânge când este dojenit, lovește calul cel răpciugos când se mânie, este ușor păcălit de Spân, este fricos când merge în grădina ursului sau să-l omoare pe cerb, se vaietă când primește noi ordine de la Spân etc.

Scanned with OKEN Scanner

Umanizaţi sunt şi însoţitorii lui Harap-Alb, care se comportă ca nişte simpli ţărani, ca nişte humuleşteni, care vorbesc despre toate, se sfătuiesc, se ceartă, aprobă sau dezaprobă acţiunile celorlalţi, aşa cum se întâmplă când se ceartă în casa supraîncălzită, când constată că „fetişoara împăratului le-a tras butucul" etc., dar pe care o găsesc în spatele lunii după ce „bojbăie şi cotrobăie" prin toate buruienile şi pe după stânci etc.

Prin toate aceste detalii realiste, lumea fabuloasă a lui Creangă poate fi localizată istoric şi geografic.

Nota comică este o altă trăsătură specifică basmului lui Ion Creangă, prin care se diferenţiază de cel popular, deoarece ea apare nu numai la nivelul limbii, ci şi la nivelul conţinutului. Umorul este nota dominantă, dar uneori sunt prezente ironia şi chiar grotescul, aşa cum se întâmplă în portretele-caricatură pe care autorul le face însoţitorilor lui Harap-Alb. Prin umor, Ion Creangă se implică afectiv, fiind o fiinţă jovială, căreia îi place să stârnească veselia, voia bună, dovedind multă vervă în ceea ce istoriseşte. ***Umorul*** este realizat mai întâi printr-o *exprimare mucalită*, enunţurile fiind de aşa natură construite, încât finalul lor vine să contrazică sau să anuleze începutul: „care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau aţele şi curgeau oghelele după dânşii", „Vede Harap-Alb altă minunăţie şi mai minunată: o schimonositură de om avea în frunte numai un ochi mare cât o sită [...]", „Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchele de gură".

Există un *comic de situaţie*, prezent în toate scenele în care sunt descrise probele prin care trec Harap-Alb şi tovarăşii săi: cearta lui Gerilă cu ceilalţi, căutarea disperată a fetei de împărat, încheiată în cele din urmă cu succes, atitudinea distantă, aproape de respingere, a împăratului şi verva peţitorilor atunci când au în faţă perspectiva unui ospăţ îndestulat etc. Alteori, autorul sau personajele apelează la *zeflemea* („Tare-mi eşti drag! ... Te-aş vârî în sân, dar nu încapi de urechi"), la *ironie* („Doar nu-i împăratul Roş vestit pe meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită şi milostivirea lui cea neauzită"; „Şi când se duce împăratul [Roşu, *n.n.*] şi vede cum se împlinise de bine porunca lui, se umple de bucurie ... şi nemaiavând ce pricină să le caute, rămâne pe gânduri") sau chiar la *autoironie* („Şi mai fost-au poftiţi încă: Crai, crăiese şi-mpăraţi, / Oameni de samă băgaţi, / *Ş-un păcat de povestariu, / Fără bani de buzunariu*" [*s.n.*]). Se remarcă şi prezenţa unui *comic de limbaj*, realizat prin procedee şi apelative caricaturale („ţapul cel roş", „Buzilă", „mangosiţi" etc.), prin diminutive cu valoare augmentativă când este vorba de înfăţişarea ori de faptele însoţitorilor lui Harap-Alb („buzişoare", „băuturică" etc.) sau prin citate cu expresii şi vorbe de duh: „Dă-i cu cinstea, să peară ruşinea".

Cu acestea se trece la o altă trăsătură a basmului lui Creangă, anume la ***erudiţia paramiologică***, pentru că autorul citează cu mare plăcere proverbe, zicători, vorbe de duh introduse prin „vorba ceea" şi în deplină concordanţă cu situaţia relatată. Acestea îi sunt cunoscute autorului din creaţia populară, dar arta lui constă în adaptarea lor la conţinutul prezentat, cu scopul de a accelera ritmul povestirii, făcând inutile alte explicaţii în folosirea lor ca surse ale umorului şi în transmiterea unei morale condensate în câteva cuvinte. Unele dintre ele nu sunt versificate: „capra sare masa şi iada sare casa", „apără-mă de găini, că de câini nu mă tem", „găsise un sat fără câni şi se plimbă fără băţ" etc., iar altele sunt în versuri: „La plăcinte / Înainte / Şi la război / Înapoi", „Voinic tânăr, cal bătrân / Greu se-ngăduie la drum" etc., acestea sporind şi mai mult umorul textului.

Deşi foloseşte limba populară, Ion Creangă dă originalitate basmului său tocmai prin ***limbaj***, pentru că *exprimarea* nu copiază limba ţărănească, ci o recreează, folosind-o în tipare specifice zicerii lui. În text se află numeroase *regionalisme* fonetice, lexicale sau gramaticale, folosite în aşa fel încât, puse în gura eroilor săi, îi localizează geografic, pentru că ei vorbesc moldoveneşte: „târnăiesc", „nu mai stincheşti", „tolocăneşte", „ogoieşte-te", „tuluc", „aieşti", „iştilalţi" etc.

Interesantă este *exprimarea locuţională*, care dă un relief stilistic deosebit naraţiunii prin valenţele ei expresive: „aţi pus stăpânire pe mine", „vă veţi găsi mantaua cu mine", „mi s-a apropiet funia de par", „să-şi facă seama", „a lua în porneală", „a mâna porcii la jir" etc.

Ion Creangă *se implică afectiv*, fapt ce se observă din felul în care relatează întâmplările şi din atitudinea de simpatie sau antipatie faţă de eroi. Aşa se explică prezenţa interjecţiilor („hai", „iaca", „ia", „ei, ei", „vai de mine şi de mine", „măi, măi, măi", „hei, hei" etc.), a unor

Scanned with OKEN Scanner

construcții exclamative („numai iaca se trezește și-apoi dă, doamne, bine", „ce mai la deal la vale", „apoi șagă vă pare" etc.) sau a dativului etic, frecvent („și odată mi ți-l înșfacă cu dinții de cap", „mi ți-o vede și dă de știre" etc.).

O notă particulară de limbaj a acestui basm este *prezența unor fraze ritmate sau rimate* fără să aparțină unor creații populare versificate: „vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă"; „cu un poloboc de vin și cu unul de pelin [...] Și hai de acum să dormim, mai acuș să ne trezim, într-un gând să ne unim, pe Harap-Alb să-l slujim și tot prieteni să fim, căci cu vrajbă și urgie raiul n-o să-l dobândim", folosite ca modalitate de realizare a umorului.

Limbajul folosit se încadrează *oralității* prin modalitățile de legare a episoadelor cu ajutorul unor conectori tipici narativi („și odată", „și atunci", „în sfârșit", „și apoi", „după aceea") și prin adresarea către un auditoriu imaginar („Dar iar să nu ne depărtăm cu vorba și să începem a depăna firul poveștii"; „Dar ia să vedem ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb"; „Ce-mi pasă mie? Eu sunt dator să spun povestea și vă rog s-ascultați" etc.). Aceste modalități sunt întâlnite în basmul popular, dar Ion Creangă le dă originalitate prin faptul că le utilizează pentru dinamizarea acțiunii și ca mărci ale implicării sale afective, chiar dacă o structură interogativă ca aceasta: „Ce-mi pasă mie?" creează impresia unei atitudini de indiferență, însă aceasta este doar simulată.

Prin toate aceste aspecte, *„Povestea lui Harap-Alb"* se deosebește de basmul popular și de alte opere din literatura universală. Pe de altă parte, basmul lui Creangă se aseamănă atât cu creațiile populare, cât și cu opere din literatura universală, pentru că are la bază aceleași motive care apar în cultura și literatura altor popoare. De aceea, G. I. Tohăneanu spunea că Ion Creangă nu este un narator popular, „ci un artist desăvârșit, care stăpânește «subțirimile» artei celei mai pretențioase cu o siguranță și cu o dezinvoltură pentru care nici un epitet nu este superlativ" (*„Stilul artistic al lui Ion Creangă"*).

Caracterizarea personajului principal

Lumea basmelor, în general, fie ele populare sau culte, este populată de o diversitate de personaje care, indiferent de importanța lor în narațiune, au un rol bine definit în desfășurarea acțiunii. Ele pot fi reale sau fabuloase și sunt înzestrate cu puteri supranaturale.

În basmul cult *„Povestea lui Harap-Alb"* există, ca în orice basm, un singur personaj principal – ***Harap-Alb*** –, care este personajul titular. El este un fecior de crai fără o identitate anume și corespunde unui Făt-Frumos din basmele populare. În această postură, este *milostiv* (dăruiește bani bătrânei cerșetoare, care se dovedește, până la urmă, a fi Sfânta Duminică), *curajos*, fiind gata să se lupte cu ursul care îi iese în cale, *ascultător* și *supus*, deoarece respectă sfaturile bătrânei în care își are izvorul reușita sa.

Personajul se individualizează și dobândește identitate abia atunci când Spânul îl transformă în slugă, iar *numele* său, construit oximoronic, simbolizează evoluția eroului de la slugă la statutul de stăpân, cunoscând o altă față a lumii și o altă condiție decât cea căreia îi aparținea. Apare aici, în schimbarea identității și condiției eroului, motivul lumii pe dos, așa cum o vede Ochilă, unul dintre ajutoarele lui Harap-Alb.

Încalcă sfatul părintesc, acela de a se feri de omul spân și de cel „roș", și de aceea va fi pus în situația să se lupte cu vitregiile vieții în postura de slugă. Eroul este conștient de greșeala făcută și de aceea, își *asumă toate consecințele*, având posibilitatea să-și verifice astfel calitățile. *Faptele sale nu depășesc sfera realului și a umanului*, deoarece reușitele se datorează ajutorului primit de la celelalte personaje – Sfânta Duminică, Ochilă, Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Păsări-Lăți-Lungilă – sau de la micile vietăți față de care se arătase milos și grijuliu – furnicile și albinele.

Lipsa de experiență în viață este cauza posturii de slugă, dar în această situație el dovedește *loialitate* și *credință* față de stăpân și își *respectă cuvântul dat. Este cinstit și nu-și trădează stăpânul*, păstrându-și *onoarea, integritatea* și *demnitatea*, în ciuda propunerilor tentante ale celor din jurul său.

La aceste însușiri se adaugă *cultul prieteniei*, Harap-Alb știind să fie *iertător. El are încredere în oameni*, bazându-se pe calitățile lor, nu pe aspectul fizic. Este totodată *răbdător*, în ciuda poruncilor primite de la stăpân, care îl pălmuiește. Personajul este *tenace*, pentru că nu

Scanned with OKEN Scanner

cedează în fața greutăților, deși trăiește intens ineditul fiecărei situații. Este *generos* și *grijuliu* cu cei neajutorați și aflați în pericol – cu micile vietăți –, față de care dovedește *milă* și pe care le *protejează* sau le *ajută*.

În ciuda greșelii capitale pe care o face, de a nu respecta sfatul tatălui său, scuzabilă prin lipsa de experiență, Harap-Alb este *inteligent*, găsind de fiecare dată soluția salvatoare. Astfel, el dovedește o uimitoare *capacitate de adaptare* de la o situație la alta și o *intuiție* remarcabilă, căci își dă seama că va avea nevoie la Roșu-Împărat de cei care îi ies în cale. În această relație, motivul principal îl constituie însă *omenia* eroului și *înclinația spre umor*, el petrecând pe seama poznelor tovarășilor de drum. Totodată, el nu se lasă înșelat de aparențe, judecând atent fiecare situație.

Dacă în relația cu „omul spân" greșeala îi aparține, în cea cu „omul roș" este *nevoit să accepte un nou prilej de inițiere* prin trecerea altor probe. Dobândește astfel *o nouă lecție de viață*, care îl transformă pozitiv, iar moartea și învierea din final sugerează încheierea unei etape (cea de slugă) și începerea alteia (cea de împărat). Drumul inițierii s-a încheiat și eroul a obținut o experiență de viață, pe care inițial o ignorase la tatăl său, când acesta îi dă un sfat înțelept.

Totul s-a încheiat cu bine, răul a fost înfrânt, dar nu direct, ci cu ajutorul tuturor forțelor binelui, un bine multiplicat. Harap-Alb începe să cunoască iubirea și se îndrăgostește de fata de împărat, pe care „mai nu-i venea s-o ducă Spânului". De fapt, ea, care-i dă din nou viață, îi va fi soție.

Fiind umanizat, Harap-Alb nu este un Făt-Frumos, ci un personaj mai aproape de real, întruchipând calitățile ideale prețuite de omul din popor. De aceea, el se *comportă ca un om care aparține lumii reale*: plânge când este dojenit, se mânie și își love ște calul, se vaietă sau se teme, este îngândurat și nesigur de fiecare dată când e pus în fața unei noi probe, iar pentru obținerea reușitei intervin ajutoarele.

Scenele de la curtea lui Roșu-Împărat își găsesc corespondent în existența cotidiană, în obiceiurile românești legate de pețit, alaiul mirelui, ospățul peților etc.

Toate aceste însușiri sunt înfățișate direct sau indirect. Modalitatea de prezentare directă nu este realizată la Creangă prin descriere, pentru că personajele își dezvăluie trăsăturile de caracter prin ceea ce fac, prin felul în care se exprimă și prin relația lor cu celelalte personaje.

Direct, doar autorul și, mai rar, unele personaje fac referiri la personaj în cadrul narațiunii, evidențiindu-i trăsăturile sau caracterizându-i acțiunile: „era boboc în felul său la trebi de aieste", „slab de înger", „mai fricos decât o femeie", „se olicăiește", „se bate cu mâna peste gură" etc.

Prin relația directă cu celelalte personaje se evidențiază, în primul rând, vocația prieteniei. Astfel, Harap-Alb nu rămâne niciodată singur în fața răului: îl ajută calul, Sfânta Duminică pe care o milostivise, furnicile și albinele pe care le salvase. Figurilor groteși care îi ies în cale li se adresează prietenește, tratându-le ca pe niște oameni obișnuiți și, de aceea, ele îi vor deveni cei mai devotați prieteni.

Sfânta Duminică simbolizează, în plan real, femeia înțeleaptă a satului care-l învață pe Harap-Alb să învingă răul, să cunoască și să reconsidere tradițiile românești. Ea îl sfătuiește că în viață trebuie să știi ce este eșecul pentru a-i înțelege pe cei necăjiți: „Când vei ajunge și tu odată mare și tare, [...] vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi acum ce este necazul." Tot Sfânta Duminică este cea care îi prorocește destinul de excepție care-l așteaptă: „ai să ajungi împărat cum n-a mai fost altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic".

Calul credincios, un alt ajutor de nădejde, realizează cu eroul tot o relație de întrajutorare și îi mărturisește indirect stăpânului că a vrut să-l facă a înțelege că, prin confruntarea cu cei răi, oamenii „mai prind la minte", devin înțelepți, trăgând anumite învățăminte: „Și unii ca aceștia [spune el despre Spân] sunt trebuitori pe lume, pentrú că fac pe oameni să prindă la minte."

Relația crai-fiu este una de subordonare, fără momente puternic antagonice, deși tatăl apare în postura de pedagog care vrea să testeze curajul fiilor săi și care se arată nemulțumit de rezultate. Apoi devine sfătuitor al mezinului în momentul când acesta pornește spre Verde-Împărat.

Cel mai bine sunt înfățișate, însă, însușirile lui Harap-Alb prin antiteza cu ***Spânul***, personaj opozant. Însușirilor alese ale protagonistului, personaj pozitiv, se opun trăsăturile celuilalt, care

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă personajul negativ, clasificare posibilă în basme. Spânul semnifică teroarea, răutatea şi violenţa, el este viclean, grosolan, arogant şi lăudăros. Obraznic Spânul devine ameninţător, violent faţă de Harap-Alb şi necioplit faţă de Verde-Împărat căruia îi permite să dea sfaturi.

Împăratul-Verde este personajul ţintă către care tinde protagonistul, despre care ştim că străbătuse şi el un drum presărat cu greutăţi până ce a ajuns la bunăstare.

Personajul principal se află în centrul acţiunii şi în jurul lui se ţes o serie de relaţii, pornind dintr-un sens sau altul, dar bazate de fiecare dată pe reciprocitate, fie că este vorba de prieteni, fie că este vorba de duşmani, relaţiile devenind astfel de colaborare sau de adversitate. De fiecare dată, eroul ripostează, răspunde la fiecare provocare, indiferent de natura ei, ceea ce îi conferă, alături de însuşirile menţionate anterior, o uimitoare complexitate.

„Dănilă Prepeleac"

La un an de la debutul său în „Convorbiri literare" (1875) cu „*Soacra cu trei nurori*", Ion Creangă publică „*Dănilă Prepeleac*" (1 martie 1876), povestea făcând parte din categoria celor care sunt aproape lipsite de miraculos.

Titlul are în componenţa lui, pe lângă prenumele Dănilă, porecla „Prepeleac", întrucât, după spusele autorului, „aşa îi era porecla, pentru că atât odor avea şi el pe lângă casă făcut de mâna lui", adică un par cu braţe înfipt în pământ slujind drept cuier de care se atârnă oalele ca să se usuce,

Tema o constituie, pe de o parte, prostia şi, pe de alta, isteţimea eroului, dovedite în raport cu semenii şi, respectiv, cu dracii, forţe malefice pe care le învinge.

Incipitul este cel specific oricărui basm, având formula iniţială „era odată", neurmată însă de acel „ca niciodată", pentru că autorul nu ne introduce într-un ţinut fabulos, asemenea celui din creaţiile populare similare. Ţinutul este un sat oarecare în care trăiau „doi fraţi şi amândoi însuraţi". Aşadar, lipsesc atât determinarea spaţială, cât şi cea temporală a acţiunii.

Unul dintre ei, cel mare, era bogat, dar avea o nevastă rea şi zgârcită. Nevasta celui mic, a lui Dănilă, „era muncitoare şi bună la inimă", însă el era sărac şi avea o mulţime de copii. Singura lui avere erau doi boi tineri şi frumoşi, dar toate celelalte unelte agricole era nevoit să le împrumute de la fratele său, care, exasperat de această situaţie şi cicălit de nevastă, îl sfătuieşte pe Dănilă să vândă boii şi pe banii obţinuţi să-şi ia alţii, mai mici, şi un car.

Dănilă îi urmează sfatul, dar nu cu prea mare tragere de inimă, căci îşi „tufeşte cuşma pe cap, o îndeasă pe urechi şi habar n-are" şi pleacă spre târg.

Aceasta este ***intriga***, momentul determinant pentru desfăşurarea acţiunii, care cuprinde ***două părţi*** distincte. ***În prima***, Dănilă pleacă spre târg şi pe drum face schimburi sau trocuri dezavantajoase şi ajunge, din stăpân al celor doi boi, posesor al unei pungi goale, după ce schimbă boii, carul, capra, gânsacul şi, în final, primeşte punga, pe care o dăruieşte fratelui său.

Acum îi adresează fratelui său o ultimă rugăminte, pe care acesta i-o îndeplineşte – să-i dea carul cu boii să aducă nişte lemne din pădure –, dar prostia şi ghinionul nu-l părăsesc, căci sfărâmă carul şi omoară boii, lăsând copacul tăiat să cadă direct peste car.

Dănilă este hotărât să-şi piardă urma în lume şi vrea să-i ceară, în acest scop, iapa fratelui, dar, trecând pe lângă un heleşteu, pierde toporul, pe care îl aruncă după nişte lişiţe. Fratelui său îi ascunde însă adevărul şi intenţiile sale, spunându-i că are nevoie de iapă pentru a scoate boii din locul mlăştinos în care s-au împotmolit. Supărat, acesta îi spune că mai bine s-ar călugări ca să nu-i mai necăjească pe oameni, dar Dănilă fură iapa şi pleacă spre heleşteul din pădure ca să caute toporul pierdut. Considerând sfatul fratelui său unul înţelept, hotărăşte să-l urmeze şi vrea să construiască o mănăstire pe pajiştea de lângă heleşteu.

Cu această hotărâre, începe ***a doua parte***, care se desfăşoară în pădure, lângă un heleşteu, lipsind şi aici o determinare spaţială precisă. Dacă, în prima parte, autorul ni-l înfăţişează pe Dănilă în postura prostului sau păcălitului, în cea de-a doua, eroul îşi manifestă isteţimea în confruntarea cu dracii. În momentul în care Dănilă cioplește o cruce şi începe să caute copaci buni pentru construcţie, din iaz iese un drac, care spune că locul acela le aparţine diavolilor. Cum Dănilă nu renunţă la planul său, i se oferă „un burduf de bivol plin cu bani", dar, până la urmă, dracii se răzgândesc şi-şi condiţionează darul de trecerea unor probe: înconjurarea

Scanned with OKEN Scanner

iazului cu o iapă în spate, întrecerea la fugă, întrecerea la trântă, proba chiuitului, azvârlirea buzduganului şi întrecerea în blesteme.

Dănilă reuşeşte de fiecare dată să treacă de aceste probe, pentru că el înlocuieşte forţa fizică prin isteţime şi viclenie: aleargă cu iapa „luând-o numai între picioare", în locul lui fuge iepurele – „copilul lui cel mai mic", iar la trântă este înlocuit de urs – de „moşu-su". De proba chiuitului trece legându-l şi lovindu-l zdravăn pe drac peste urechi, de cea a azvârlitului buzduganului, prin motivarea prezenţei în lună a unor fraţi care ar putea reţine arma, având nevoie de fier, iar pentru întrecerea în blesteme apelează la „blestemele părinteşti – ragila şi pieptenii de pieptănat câlţi", pe care copiii îi mânuiesc cu mare pricepere şi plăcere.

Finalul are ca în orice basm un ***deznodământ*** fericit, deoarece Dănilă scapă de draci şi rămâne cu banii, „nemaifiind supărat de nimene şi scăpând deasupra nevoiei, a mâncat şi a băut şi s-a desfătat până la adânci bătrâneţe, văzându-şi pe fiii fiilor săi împrejurul mesei sale". Sintagma „până la adânci bătrâneţe" aminteşte de formulele de încheiere ale basmelor populare, care aduc o notă optimistă, dar de care se deosebeşte prin aceea că nu este aşa de dezvoltată şi nu apare nota hazlie.

În privinţa ***punctului culminant***, se observă că este prezent în fiecare dintre cele două părţi: în prima parte, el corespunde pierderii toporului, ultimul obiect al lui Dănilă, iar în cea de a doua, acţiunea atinge cea mai mare încordare în momentul „blestemelor părinteşti", când copiii „au tăbărât cu toţii pe dânsul [pe drac, *n.n.*] şi l-au schingiuit după placul lui Dănilă".

De fapt, acest aspect este un alt element de originalitate în creaţia lui Ion Creangă, care se adaugă celorlalte. Există mai întâi o estompare a epicului prin folosirea abundentă a dialogului, apoi perspectiva (viziunea) umoristică din care sunt relatate întâmplările şi folosite diversele mijloace de realizare a oralităţii.

Indiferent la care dintre părţile basmului ne-am referi, se observă prezenţa unor motive specifice basmului popular: călătoria, trocul, prostia omenească (în prima), disputa cu diavolul, motivul probelor, al ajutoarelor, motivul buzduganului sau al blestemului (în a doua). Acestea însă capătă originalitate prin felul în care Creangă le tratează şi le introduce în ţesătura epică. Totodată, se întâlnesc alte trăsături ale basmului popular. Astfel, sunt prezente cele două tărâmuri – al oamenilor şi al dracilor, dar, spre deosebire de basmul popular, trecerea se face de pe tărâmul fabulos (al dracilor) în cel real (al oamenilor), unde are loc confruntarea dintre personajele reprezentând cele două forţe, fără ca opoziţia dintre ele să fie unilaterală, cu accent doar pe una dintre laturile personalităţii lor. Aşa se explică faptul că dracii, deşi simbolizează, în general, răul, apar, în această creaţie, „simpatici", pentru că, veniţi pe tărâmul oamenilor, împrumută unele dintre atributele acestora: se tem, îşi schimbă opţiunea, oscilând între o hotărâre şi alta, dovedesc slăbiciuni ale minţii, deşi forţa fizică nu le lipseşte, sunt naivi şi dovedesc o inadaptare totală la lumea reală. Aşa se explică afirmaţia lui G. Ibrăileanu (*Povestirile lui Creangă*) potrivit căreia Ion Creangă împrumută personajelor „o viaţă curat omenească, şi anume ţărănească, îi amestecă cu desăvârşire în mediul vieţii de toate zilele din Humuleşti şi îi tratează pe un picior de perfectă egalitate".

În prima parte, pe lângă motivele specifice basmului popular – nedeterminarea spaţială şi temporală a acţiunii şi antiteza dintre fraţi –, nu se întâlnesc elemente fantastice, nici alte trăsături ale acestei specii populare. Personajele cu puteri supranaturale, prezenţa ajutoarelor, probele prin care trece protagonistul apar doar în a doua parte a basmului.

Ceea ce apropie însă întreaga poveste de creaţia populară este ***oralitatea stilului***, dovedită, în primul rând, prin forme ale graiului viu caracterizat prin intermediul cuvinte cu circulaţie regională sau populară, prin unele zicători sau / şi proverbe: „frate, frate, dar pita-i pe bani", „sângele apă nu se face", „Nici că-i pasă de Năstasă, de Nichita, nici atâta", „na-ţi-o frântă că ţi-am dres-o", „Na! car mi-a trebuit, car am găsit", „pestriţ la maţe", „hârbuit", „mehengi", „protap" etc.

Multe dintre aceste expresii sunt ritmate sau rimate: „Nici nu-i pasă de Năstasă, de Nichita nici atâta"; „la vale cu proptele şi la deal cu opintele"; „Când e minte nu-i ce vinde; când e brânză, nu-i bărbânţă"; „tot bogatul minteos şi tânărul frumos" etc. Lor li se adaugă interjecţiile, unele onomatopeice: „ga, ga, ga, ga!", „apoi... dă... ", „a... leu, va... leu", „mă", „na", „aho", „hârţi", „scârţi", „huştiuluc" etc.

Scanned with OKEN Scanner

Propozițiile exclamative și interogative retorice, prezente și ele, au menirea de a sugera atât atitudinea naratorului, cât și de a realiza un dialog cu cititorul: „Dar cine poate sta împotriva lui Dănilă Prepeleac?"; „Doamne! Multe mai are de pătimit un pustnic adevărat ... ", „Ce să facă dracii?", „Săracul Prepeleac! se vede că i-a fost scris tot el să răsplătească și păcatele iepei frățâne-său ... "

Ca în vorbirea populară, Ion Creangă apelează la enumerații atunci când evidențiază trăsăturile personajelor: „harnic, grijuliu și chiabur", „muncitoare și bună la inimă", „pestriță la mațe și foarte zgârcită", sau pe cele ale animalelor lui Dănilă: „porumbi la păr, tineri, nalți la trup, țepoși la coarne, amundoi cudalbi, țintați în frunte, ciolănoși și groși" etc., dar și când enumeră uneltele pe care acesta nu le avea: „plug, grapă, teleapă, sanie, car, tânjală, cârceie, coasă, greblă și câte alte lucruri".

O altă trăsătură a textului care îi dă originalitate este ***prezența umorului***. Acesta izvorăște din opoziția dintre intențiile și realizările lui Dănilă în dorința sa mărturisită de a scăpa de sărăcie, căci dintr-o pereche de boi frumoși și puternici nu se alege decât cu o pungă goală. Comice în esența lor sunt toate modalitățile prin care Dănilă reușește să treacă probele impuse de draci, profitând de necunoașterea realității de către aceștia. Tot comicului de situație se încadrează strădaniile dracilor de a duce la îndeplinire poruncile lui Scaraoțki și agitația lor când Dănilă le disprețuiește, cu superioritate, reușitele: „Mă! da numai așa de tare poți chiui? Eu mai nu te-am auzit. Mai chiuie o dată! Dracul chiuie și mai grozav." Atât Dănilă, cât și dracii sunt puși în situații dificile, iar umorul provine din modul neașteptat în care se rezolvă aceste situații, în contrast cu intențiile personajelor.

Alteori, umorul provine din comicul de limbaj, ilustrat prin conținutul unora dintre zicătorile și proverbele folosite: „Când e minte, nu-i ce vinde", „am scăpat de dracul și am dat de frate-său", „Dă-ți, popă, pintenii și bate iapa cu călcâiele". Povestitorul transpune obiectele trocului unui univers uman, vorbind cu umor de măritatul caprei („Prepeleac mărită capra!") sau de însuratul gânsacului („Las', că te însor eu și pe tine acuș, măi buclucașului!"), pentru ca apoi să pună eșecurile sale pe seama blestemului „gâștelor văduvite".

Vorbitul în dodii, cu o satisfacție ascunsă, al personajului, stârnește, de asemenea, hazul: „Samănă tătâne-său, șireicanul", spune el despre iepure („copilul lui cel mic"), care îl obosise pe drac, sau despre urs („unchiul său") menționează că-i „bătrân de 999 de ani și 52 de săptămâni" (în loc de 1000 de ani). Cu aceeași plăcere a vorbei, Creangă folosește tautologia („Dar capra tot capră", „acu-i acu", „fug ei cât fug" etc.) și comentariile mucalite („parcă dracul mi-a luat mințile"; „De-oi fi eu Dănilă Prepeleac, am prăpădit boii; iar de n-oi fi eu acela, apoi am găsit o căruță"; „Na, c-am scăpat de dracul și am dat peste tată-său: acesta mă asurzește"), căci povestitorul știe ca nimeni altul să facă haz de necaz.

Valențele artistice ale operei sunt multiple, pentru că această luptă a „mintoșeniei" cu „prostia" dobândește caracteristicile absurdului, transformarea personalității lui Dănilă și manifestarea sa contradictorie fiind greu de imaginat într-o lume „logică". Poate tocmai acest lucru dă o valoare deosebită operei și personajului, care, în ciuda unei trăsături umane negative (prostia), este simpatic cititorului. George Munteanu (*Istoria literaturii române*, vol. II) remarcă faptul că „lupta, «mintoșeniei» cu «prostia»" apare în opera lui Creangă în toate ipostazele ei și cu toate relativitățile ei: dramatico-mucalită, în „*Povestea lui Harap-Alb*", tragic-râzătoare, în „*Capra cu trei iezi*", anticipând viziunea urmărită «cu metodă» *a absurdului*, în „*Prostia omenească*", „*Dănilă Prepeleac*", „*Povestea unui om leneș*".

La fel de cuprinzătoare este caracterizarea lui Nicolae Manolescu (*Recitind poveștile lui Creangă*, în *Lecturi infidele*), care afirmă: „Fără a ieși din schemele basmului popular, fără a inventa nimic esențial, Creangă trăiește cu ingenuitate întâmplările povestite. Geniul humuleșteanului este această capacitate extraordinară de a-și lua în serios eroii (fabuloși sau nu, oameni și animale), de a le retrăi aventurile, de a pune cu voluptate în fiecare propriile lui aspirații, nerostite, slăbiciuni, vicii, tulburări și uimiri, adică de a crea viață. El este creatorul unei comedii umane tot așa de profundă și de universală în tipicitatea ei precum aceea a lui Sadoveanu".

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea lui Dănilă Prepeleac

Ion Creangă își creează personajele pornind de la modelul basmului popular. De pildă, în basmele populare, protagonistul se opune celorlalte personaje, cele mai multe fantastice. Personajul principal se încadrează forțelor binelui, care ies învingătoare în disputa lor cu forțele răului.

La Creangă însă, personajele titulare ale poveștilor sale nu sunt înzestrate cu puteri, cu însușiri fabuloase, dar ele reușesc totuși să învingă răul datorită ajutoarelor care intervin într-o situație sau alta.

Numele lui Dănilă, asociat substantivului „Prepeleac" (devenit propriu), sugerează sărăcia în care el și familia sa se zbat, încercând să rezolve totul prin împrumut și ajutor de la fratele cel mare, om avut, „harnic, grijuliu și chiabur, pentru că unde punea el mâna punea și Dumnezeu mila, dar n-avea copii". Spre deosebire de acesta, Dănilă „era sărac. De multe ori fugea el de noroc și norocul de dânsul, căci era leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi; ș-apoi mai avea și-o mulțime de copii". După cum se observă încă din expozițiune, Creangă apelează la antiteza dintre cei doi frați pentru a-i evidenția însușirile lui Dănilă, dar extinde apoi antiteza la soțiile lor: „Nevasta acestui sărac era muncitoare și bună la inimă, iar a celui bogat era pestriță la mațe și foarte zgârcită".

Dănilă apare în două ipostaze tot antitetice: prostul sau păcălitul (tip întruchipat în basmele românești de Tândală) și istețul (în basme apare Păcală). Aceste două ipostaze sunt ilustrate în cele două părți ale basmului, prima scoțând în evidență prostia, iar cea de-a doua istețimea.

Dănilă are, așadar, o personalitate contradictorie și la începutul povestirii, una dintre trăsăturile sale este prostia – trăsătură umană negativă. Cu toate aceste, el este un personaj simpatic, deoarece este mai mult un om „anapoda", iar prostia sa provine din naivitate determinată de sărăcia, care-l obligă să facă încercări disperate ca să scape de ea. După cum arată George Munteanu (*op. cit.*), „Dănilă Prepeleac e un «anapoda», până la vremea prinderii de minte, fiindcă e nimbat de naivitatea (exacerbată prin sărăcie) căreia nimeni nu poate să-i găsească pricină". Dănilă nu este atât prost, cât delăsător, un nechibzuit, care le face pe toate anapoda: „Dar, cum am spus", remarcă însuși autorul, „omul nostru era un om căruia-i mânca cânii din traistă, și toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos".

Asupra delăsării insistă și criticul Nicolae Manolescu (*Recitind poveștile lui Creangă*) atunci când afirmă că „Dănilă Prepeleac nu-i atât de prost cât Tândală, ci lasă-mă să te las. [...] Dănilă e mai adânc decât un prost oarecare, el e lăsătorul care așteaptă totul de la Dumnezeu, ca să-i facă trebile: ploaie, soare, vânt". Este conștient, măcar, de starea în care se află după ce rămâne sărac lipit pământului, remarcând cu haz: „Na-ți-o frântă că ți-am dres-o."

Acest om sărac, anapoda, naiv, delăsător – defecte asociate prostiei – apare ***în a doua parte*** înzestrat cu o uimitoare istețime, ieșind victorios în întrecerea cu dracii. Critica pune acest aspect pe seama faptului că „autorul va fi voit să-i ofere o neașteptată compensație eroului" (N. Manolescu, *ibidem*), dar comportarea sa din a doua parte impune, prin opoziție cu dracii, un om de o zdrobitoare superioritate din punctul de vedere al inteligenței. De fiecare dată, cu o promptitudine de invidiat, el găsește soluția prin care contracarează încercarea dracilor de a-l împiedica să obțină banii. Dănilă trăiește bucuria victoriei: „se ținea cu mâna de inimă, râzând de prostia dracului", dar adevărul este că inițial se teme când Michiduță îi propune să-și încerce puterile: „Ia, acu-i acu!"

Inteligența de care dă dovadă poate fi urmarea pățaniilor prin care el a trecut și din care a dobândit o tristă, dar eficientă lecție de viață. Prin felul în care li se adresează dracilor dovedește multă abilitate și putere de convingere pornind de la faptul că aceștia nu cunosc rânduielile unei lumi căreia nu-i aparțin. El știe, prin tradiție, de puterile malefice ale dracilor, se teme și devine circumspect, dar și inventiv. Prin inventivitate, devine superior și-și domină adversarii, pe care îi învinge.

Toate aceste însușiri sunt evidențiate prin relatarea faptelor, prin atitudinea și comportarea eroului, dar mai ales prin felul său de a vorbi, de a se adresa celorlalte personaje cu care vine în contact, indiferent cărei lumi ei îi aparțin. Aceasta se întâmplă datorită faptului că autorul „țopește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putința să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gândesc și cum sunt, cum ezită și cum se hotărăsc" (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*).

Scanned with OKEN Scanner

Tot prin intermediul dialogului, personajul este prezentat în relația sa cu celelalte personaje cu care discută, se sfătuiește, se confruntă și față de care adoptă fie o atitudine de respect, amicală, fie una umoristică, ironică, în funcție de situație și de statutul interlocutorului.

Alte însușiri ale eroului, cele de la începutul operei, sunt prezentate direct de către autor prin intermediul descrierii, acesta realizând o schiță de portret prin enumerarea acestora: „leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi", și prin antiteză cu trăsăturile de caracter ale fratelui mai mare al lui Dănilă.

Dănilă poate fi socotit, după spusele autorului, un om fără noroc: „De multe ori fugea el de noroc și norocul de dânsul", un prost cu noroc („*Dănilă Prepeleac*" dovedește că prostul are noroc) sau unul care învață din propriile pățanii („*Dănilă Prepeleac* [...] e o foarte meșteșugită demonstrație că numai «pățitu-i priceput»"), așa cum observă George Călinescu (*Istoria literaturii române de la origii până în prezent*) și George Munteanu (*Istoria literaturii române*, vol. II).

Indiferent de aceste opinii, este evident faptul că Dănilă este prezentat de autor cu o simpatie pe care o transmite și cititorului.

Scanned with OKEN Scanner

2. POVESTIREA

Termenul *povestire* este un derivat al verbului *a povesti* şi are sensuri diferite. *În sens larg*, se confundă cu naraţiunea ca mod de expunere specific genului epic, deoarece denumeşte un procedeu, o modalitate de prezentare a unei întâmplări sau a unui şir de întâmplări.

În sens restrâns, însă, povestirea denumeşte *o specie a genului epic scurt*, alături de schiţă şi de nuvelă, dar care are trăsături definitorii specifice. Ca întindere, este mai apropiată de nuvelă, cu care se confundă de obicei, dar de care este deosebită fiind de mai mică întindere decât aceasta şi având o altă strategie narativă.

În primul rând, se relatează un singur fapt, interesul naratorului concentrându-se asupra situaţiei relatate, asupra acţiunii, a naratorului şi actului narării, nu asupra personajului şi a psihologiei lui, cum se întâmplă în nuvelă.

În al doilea rând, relatarea întâmplărilor se face strict din punctul de vedere al naratorului, care este martor sau participant direct la întâmplările (evenimentele) povestite, implicându-se afectiv în întâmplarea relatată. De aceea, naratorul nu se identifică cu scriitorul nici ca persoană, nici ca atitudine, iar povestirea întâmplărilor se face la persoana I, ceea ce duce la o pronunţată notă subiectivă a relatării, a naraţiunii.

Totodată, obiectivitatea specifică nuvelei este diminuată în povestire şi datorită relaţiei dintre narator şi cititor (ascultător), care este directă şi realizată prin oralitatea stilului, a exprimării, având ca mărci în primul rând numeroase *formule de adresare* către un ascultător prezent, conştient, curios şi cooperant.

Naratorul creează o anumită atmosferă a povestirii, care rezultă din caracterul spectaculos al întâmplării.

Intrarea cititorului (ascultătorului) în această atmosferă se realizează printr-un veritabil ceremonial, care are în vedere stimularea atenţiei şi a emoţiei acestuia şi menţinerea suspansului. În felul acesta, ceremonialul spunerii îndeplineşte un rol special şi are ca momente intrarea în scenă a povestitorului, motivarea împrejurărilor care declanşează povestirea, nararea poveştii, menţinerea comunicării permanente cu ascultătorul, tensiunea aşteptării realizată prin pauze narative şi „ieşirea din scenă" a naratorului.

Timpul faptelor relatate este situat în ***trecut***, iar prin depărtarea faţă de prezent se creează posibilitatea povestirii unor întâmplări ieşite din comun şi a folosirii evocării ca modalitate preferată. Construcţia subiectului este mai puţin riguroasă decât în schiţă şi nuvelă, iar desfăşurarea acţiunii este mai puţin tensionată.

Spaţiul povestirii are valoare simbolică, deoarece participanţii la povestire par a se retrage într-un spaţiu sigur, recuperator al unui trecut fascinant, impresionant.

În povestire, *tonul este nostalgic, reflexiv*, în timp *sursele* acesteia sunt mitul şi istoria îndepărtată şi, de aceea, personajele par a se retrage în atemporalitate, în anistorie.

Aşadar, ***povestirea*** *este o operă epică cultă de mică întindere, în care este prezentat un singur fapt din trecut, interesul naratorului concentrându-se asupra acţiunii, nu a personajelor, iar relatarea se face, subiectiv, la persoana I, din punctul de vedere al naratorului, martor sau participant direct la întâmplare, apelându-se la mit şi istorie.*

Relaţia narator-receptor din cadrul povestirii creează posibilitatea adoptării *povestirii în povestire* sau *a povestirii în ramă*, modalitate întâlnită în literatura universală în *„Halima"*, în *„Povestirile unui vânător"* de Turgheniev, iar în literatura română, în *„Hanu-Ancuţei"* de Mihail Sadoveanu.

Pe lângă povestirile în ramă, povestirea poate circula izolat, constituind o unitate epică de sine stătătoare, fără a mai fi pusă în relaţie cu alte naraţiuni ale ciclului, aşa cum se întâmplă cu povestirile lui Gala Galaction (*„Moara lui Călifar"*), Vasile Voiculescu (*„Lostriţa"*, *„Pescarul Amin"*), I. L. Caragiale (*„La Hanul lui Mânjoală"*, *„Kir Ianulea"*) ş.a.

În afară de această clasificare, povestirea poate fi, după formă, *în versuri* sau *în proză*, iar după conţinut şi destinaţie – *satirică, fantastică, filozofică, romantică, magică, destinată copiilor* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu s-a născut la 5 septembrie 1880 în localitatea Paşcani, ca fiu al avocatului Alexandru Sadoveanu, de fel din părţile Gorjului, şi al Profirei, fiică de răzeşi din Verşeni. Urmează şcoala primară la Paşcani, apoi gimnaziul „Alecu Donici" din Fălticeni şi Liceul Naţional din Iaşi.

Din 1904 se stabileşte la Bucureşti şi îndeplineşte diferite funcţii în Ministerul Instrucţiei şi Cultelor. În perioada 1910-1919 îl găsim director al Teatrului Naţional din Iaşi, unde se stabileşte după primul război mondial, dar revine la Bucureşti înaintea celei de-a doua confruntări mondiale. Din 1921 devine membru activ al Academiei Române, iar după al doilea război mondial, după instaurarea regimului comunist, desfăşoară o bogată activitate politică, fiind răsplătit de puterea instaurată după 1947 cu numeroase ordine şi medalii. Moare la 19 octombrie 1961, în Bucureşti, lăsând în urma sa o operă impresionantă.

Debutul propriu-zis şi-l face în revista umoristică bucureşteană *„Liceu"*, iar în 1904 debutează editorial cu patru volume (*„Povestiri"*, *„Şoimii"*, *„Dureri înăbuşite"*, *„Crâşma lui moş Precu"*), acest an fiind numit de N. Iorga „anul Sadoveanu". De a lungul carierei sale artistice, întinse pe durata a cincizeci şi şapte de ani, a colaborat la numeroase reviste, începând cu „Sămănătorul", cu a cărui ideologie literară era de acord în parte, şi „Viaţa românească", de care s-a ataşat mai puternic.

Cu talentul său, a depăşit toate curentele literare cu care a fost contemporan, fiind tradiţionalist şi modernist în acelaşi timp, şi de aceea dimensiunile estetice ale universului literar sadovenian sunt, deopotrivă, realiste, romantice şi naturaliste.

În creaţia sadoveniană se disting dimensiunea istorică şi socială, feericul şi fantasticul naturii şi coordonata contemplativ-filozofică, deoarece scriitorul s-a dovedit a fi evocatorul unei ample fresce sociale şi al condiţiei umane.

Dimensiunea istorică a operei lui Mihail Sadoveanu are în vedere atât epoca de început a neamului (*„Creanga de aur"*), istoria Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare (*„Fraţii Jderi"*), al lui Ioan-Vodă cel Viteaz (*„Şoimii"*, *„Nicoară Potcoavă"*) sau perioada secolului al XVII-lea a unor domnitori ca Ştefan Tomşa, Vasile Lupu, Duca-Vodă (*„Neamul Şoimăreştilor"*, *„Nunta domniţei Ruxanda"*, *„Zodia Cancerului"*), cât şi tragediile războaielor (*„Strada Lăpuşneanu"*, *„Povestiri din război"*).

Dimensiunea socială a creaţiei sadoveniene cuprinde atât „scene şi moravuri săteşti", adică opere inspirate din viaţa satului (*„Dureri înăbuşite"*, *„Crâşma lui moş Precu"*, *„Bordeenii"*, *„Venea o moară pe Siret"*, *„Hanu-Ancuţei"*, *„Baltagul"*), cât şi viaţa târgurilor de provincie (*„Floare ofilită"*, *„Însemnările lui Neculai Manea"*, *„Haia Sanis"*, *„Apa morţilor"*, *„Locul unde nu s-a întâmplat nimic"*, *„Cânele"*, *„Balta liniştii"*, *„Cazul Eugeniţei Costea"*).

Înfăţişând ***feericul şi fantasticul din natură***, autorul o vede ca pe o condiţie a libertăţii şi are în vedere atât măreţia terestră a naturii, cât şi pe aceea cosmică, misterele universului înconjurător şi confruntarea permanentă a omului cu natura (*„Dumbrava minunată"*, *„Ţara de dincolo de negură"*, *„Măria sa puiul pădurii"*, *„Nopţile de Sânziene"*, *„Valea Frumoasei"*, *„Ochi de urs"*, *„Ostrovul lupilor"*, *„Nada Florilor"*).

În operele ideatic-speculative, etice şi evocator-moraliste, precum *„Amintirile căprarului Gheorghiţă"*, *„La noi în Viişoara"*, *„Oameni şi locuri"*, *„Divanul persian"*, *„Anii de ucenicie"* se evidenţiază ***dimensiunea contemplativ-filozofică*** a scrierilor lui Sadoveanu. Aceasta vine să întregească universul artistic sadovenian prin care a fost realizată o adevărată epopee a poporului român. Majoritatea acestor opere au fost scrise în perioada interbelică, iar după cel de-al doilea război mondial apar *„Fantazii răsăritene"*, *„Păuna Mică"*, *„Mitrea Cocor"*, *„Nada Florilor"*, *„Nicoară Potcoavă"*, *„Aventură în Lunca Dunării"*, fără însă o valoare artistică deosebită (afară, poate, de *„Nicoară Potcoavă"*).

În perioada postbelică comunistă, scriitorul se bucură de onoruri, primeşte funcţii de stat, este decorat şi elogiat mai ales pentru operele care se încadrează în linia ideologică dictată de puterea comunistă. Moare în anul 1961 şi rămâne un scriitor valoros prin literatura sa de dinaintea perioadei comuniste.

„Hanu-Ancuţei"

În categoria capodoperelor lui Mihail Sadoveanu se înscrie volumul *„Hanu-Ancuţei"*, apărut în anul 1928, care conţine un număr de nouă povestiri, fiecare cu unitatea ei de sine stătătoare. Ele aduc în faţa cititorilor subiecte din cele mai variate: întâmplări cu caracter umoristic (*„Japa lui Vodă"*), fantastic (*„Balaurul"*), istoric (*„Orb sărac"*), justiţiar

Scanned with OKEN Scanner

(*„Haralambie"*, *„Județ al sărmanilor"*), memorialistic (*„Negustor lipscan"*), dar mai ales erotic (*„Fântâna dintre plopi"*, *„Cealaltă Ancuță"*, *„Povestirea Zahariei Fântânarul"*).

Această operă este originală prin modelul narativ, deoarece, cu toată diversitatea povestirilor (în număr de nouă și nelegate tematic), există o unitate a lor, evocările având loc în același cadru (la Hanul Ancuței) și în același timp (într-o toamnă târzie). Așa se explică faptul că, având o unitate în diversitate, acest volum a fost considerat fie un roman, fie o epopee.

„Iapa lui Vodă"

Prima povestire dintre cele nouă ale volumului este *„Iapa lui Vodă"*, povestitorul fiind Ioniță, comisul din Drăgănești, unul dintre cei nouă povestitori care se întâlnesc la Hanul Ancuței de pe Valea Moldovei, la întretăierea drumurilor între Roman și Iași.

În primul plan narativ al povestirii se fixează timpul și spațiul, prin intermediul narațiunii, dar și al descrierii. Timpul aparține unui trecut neprecizat și totul se petrece „într-o toamnă aurie", „într-o îndepărtată vreme demult", când a dăruit Dumnezeu rod bogat în podgoriile din Țara-de-Jos, prilej de petreceri și de povești la Hanul Ancuței. Există trei niveluri ale timpului narativ: timpul autorului, care evocă toamna aurie, timpul în care povestește comisul și timpul celeilalte Ancuțe. Timpul narațiunii capătă proporții legendare prin existența timpului-reper al celeilalte Ancuțe și este dublat de nostalgia povestitorului la gândul că reconstituie un timp al tinereții și, de aceea, fabulos.

Spațiul povestirii are valențe simbolice și este fabulos, imaginar, datorită faptului că, așezat la răscruce, la un loc de trecere, este asemenea unei cetăți și se află într-o continuă primenire, pentru că pe aici se perindă oameni de toate categoriile și vârstele. Spațiul narațiunii este de fiecare dată același, hanul, chiar dacă timpul este al autorului sau al celeilalte Ancuțe. Hanul rămâne, astfel, mereu spațiu al povestirii, după cum sugerează chiar titlul volumului.

Aici, în mijlocul trecătorilor adunați pe lângă foc pentru a vorbi și a petrece, se află Ancuța cea tânără, hangița la fel de frumoasă și de vioaie ca mama sa.

Hanul impresionează prin grosimea zidurilor sale și prin mulțimea drumeților pe care poate să-i adăpostească. Printre aceștia se găsește Ioniță, comisul din Drăgănești, care-i uimește pe ceilalți având un cal „vrednic de mirare", căci era „numai pielea și ciolanele". Provocat de unul dintre interlocutori, de moș Leonte, comisul se laudă cu descendența calului său din „iapa lui Vodă".

Acum, în relatare, intervine ***al doilea plan al narațiunii***, în care „coconul" Ioniță își începe istorisirea și evocă mai întâi vremurile de odinioară de la același han al Ancuței celeilalte, cu nimic deosebite de cele de acum. El, prezent și atunci, era foarte necăjit, căci, călare pe iapa sa, pornise spre domnie spre a i se face dreptate pentru pământul moștenit de la tatăl său.

Planul narativ se întrerupe pentru a consemna reacțiile celor prezenți și pentru a descrie splendoarea peisajului în acea zi frumoasă de toamnă, însă nechezatul calului său îi oferă comisului prilejul de a-și relua istorisirea plasată în trecut. Astfel, aflăm că, în timp ce poposise la Hanul Ancuței, își face apariția un mare boier, căruia i se plânge de nedreptățile îndurate și îi spune că își pune mari speranțe în domnitor. Totuși, dacă nici Vodă nu-i va face dreptate, atunci „să poftească măria sa să-i pupe iapa nu departe de coadă".

Din nou, ***cel de-al doilea plan al narațiunii se întrerupe***, pentru că, de data aceasta, autorul evidențiază reacțiile hangiței celei tinere la istorisirea comisului, pe care acesta o reia însă îndată.

Ajungând la Curte, unde este primit îndată, comisul Ioniță constată cu surprindere că boierul cel mare pe care-l întâlnise la han nu era altul decât Vodă Mihalache Sturza.

Cercetând documentele, domnitorul îi face dreptate răzeșului și, amintindu-și de întâmplarea de la han, îl întrebă ce s-ar fi întâmplat dacă îl nedreptățea. Răspunsul comisului vine prompt, strălucitor și insinuant: „Eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum!" Om cu simțul umorului, Vodă face haz de răspunsul lui Ioniță comisul și trimite cu el un slujbaș ca să-i facă dreptate.

Revenind la ***primul plan narativ***, răzeșul arată că întâmplarea relatată constituie un argument în susținerea ideii că descendența calului său din iapa lui Vodă îl îndreptățește să fie

Scanned with OKEN Scanner

privit „ca un lucru rar": „Iaca de ce trebuie să vă uitați ca la un lucru rar la calul meu cel roib, pintenog de trei picioare: pentru că asta-i moștenire din iapa lui Vodă."

Apoi finalul replicii sale creează posibilitatea inserției altei povestiri, care se va depăna la Hanul Ancuței: „Ș-acum să mai primim vin în ulcele și să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun."

Urmărind structura narațiunii, se constată că autorul folosește ***procedeul inserției***, care constă în includerea unei povestiri în interiorul alteia și care se mai numește ***povestire în ramă***. Inserția este anunțată prin construcția: „Asta-i o poveste pe care aș putea s-o spun dacă m-ascultați ...", iar, când firul epic se întrerupe din cauza ***alternanței*** celor două povestiri, reluarea lui se face prin enunțuri de tipul „Cum vă spuneam, domnilor mei", „urmă răzășul" etc.

Ultima construcție asigură, pe lângă alternanță, și ***înlănțuirea*** logică a secvențelor fiecărei narațiuni, care se realizează prin expresiile *„Aha"*, *„iaca"*, *„așa"*, *„pe urmă"*, *„după acea"*.

Datorită ***structurii*** sale ***binare***, în textul epic apar ***doi naratori***: *unul* identificat cu autorul, care înfățișează ambianța și oamenii de la Hanul Ancuței, atitudinea lor față de istorisirile celorlalți, și *al doilea*, comisul Ioniță, care, amintindu-și, relatează o întâmplare de demult al cărei protagonist a fost.

Personajul-narator creează ***atmosfera proprie evocării***, înfățișând imaginea de odinioară a hanului și a celeilalte Ancuțe: „Pe vremea aceea tot în acest loc ne aflam, în preajma focurilor și al carălor cu must, cu alți oameni care acuma-s oale și ulcele; și-n jurul nostru umbla Ancuța cealaltă, mama acesteia, care și ea s-a dus într-o lume mai puțin veselă."

Apoi, printr-un adevărat ceremonial, se realizează ***relația directă dintre narator și ascultători***, care își manifestă curiozitatea prin vocea lui moș Leonte și, dorind să afle istoria, s-așază „în juru-i pe butuci și pe proțapurile carălor, cu bărbiile înălțate și cu ochii rotunzi. Ancuța cea tânără stă în prag, rezemată de ușă". Relația aceasta nemijlocită și strânsă este sugerată prin folosirea unor formule de adresare „prietine Leonte", „cucoane Ioniță", „domnilor mei", întrebuințate în dialoguri inserate în narațiune.

Relatarea întâmplării cu iapa lui Vodă se face ***la persoana întâi***, ceea ce ***sporește subiectivitatea*** istorisirii, naratorul exprimându-și regretul, nostalgia față de vremurile trecute și de oamenii acelor timpuri, sentimente pe care le transmite ascultătorilor. Acestea sunt reliefate prin expresii ca „răspunse serios", „zâmbi fără veselie", „au fost vorbe care-au zburat ca frunzele de toamnă", „cu ochii rotunzi", „s-a dus într-o lume mai puțin veselă", „părea că râde cu tristețe" etc.

Prin ***narațiune și evocare*** se creează *o lume de legendă, fabuloasă*. Astfel, calul comisului „este calul din poveste înainte de a mânca tipsia cu jar" și care „nechează deodată, subțire și rânji înspre noi ca un demon", iar iapa a devenit „ochi ori dinte de lup". Această atmosferă este sporită prin intermediul ***descrierii***, prezente încă de la începutul textului, de unde aflăm de anul „când au căzut de Sântilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei". De asemenea, hanul este descris ca un loc sigur („Avea niște ziduri groase de ici până colo și niște porți ferecate cum n-am văzut de zilele mele. În cuprinsul lui se puteau oploși oameni, vite și căruțe și nici habar n-aveam dinspre partea hoților"), dar și de taină, unde oamenii își descarcă sufletele, își spun păsurile sau istorisesc întâmplări fabuloase.

Narațiunii, evocării și descrierii li se adaugă ***dialogul***, prin care se reliefează unele trăsături ale personajelor, precum ***oralitatea exprimării*** lor, care este marcată prin intermediul *construcțiilor exclamative și interogative* („să știi dumneata", „cum să n-ascultăm", „cum așa", „prea bine", „scoală-te", „cum rămâne" etc.), *interjecțiilor* („ei", „dă", „iaca", „aha" etc.), *construcțiilor în vocativ* („prietine Leonte", „cucoane Ioniță", „oameni buni", „cinstite boierule", „omule" etc.), *expresiilor și cuvintelor populare ori regionale* („vier", „a se oploși", „hartan", „chimir", „șiac", „ogrinji", „proțap", „harapnic", „botfor", „a fi oale și ulcele", „a băga de samă", „a sta stâlp", „a-și ține firea", „a i se împăienjeni vederea" etc.).

Cuvintele populare și, mai ales, regionalismele realizează o *impresie de vechime*, accentuată de prezența *arhaismelor*: „divan", „hotarnică", „ocină", „stânjen", „pecete", „îndreptări" etc.

Felul de a povesti al personajului-narator pune în evidență ***umorul***, care este nota dominantă a istorisirii. Astfel, comisul Ioniță, în ciuda ironiei lui moș Leonte la adresa calului

Scanned with OKEN Scanner

său, îşi susţine cu înverşunare punctul de vedere, precizând că asemenea cal „la mâncare se uită c-un ochi şi nu se supără când îl las neadăpat. Şi şaua parcă-i crescută dintr-însul." De un comic irezistibil este discuţia răzeşului cu boierul de la han în momentul în care acesta îi dezvăluie intenţiile în cazul în care vodă nu-i va face dreptate („Să poftească măria sa să-i pupe iapa nu departe de coadă"). Comicul de situaţie atinge apogeul când, ajuns la domnie, comisul Ioniţă constată cu uimire şi teamă că boierul de la han nu era altul decât Vodă. Cu toate acestea, încurajat de atitudinea binevoitoare a domnitorului, la întrebarea acestuia ce s-ar fi întâmplat dacă nu i s-ar fi făcut dreptate, comisul răspunde hâtru, râzând, uşurat de emoţiile prin care trecuse şi satisfăcut de hotărârea lui Vodă: „Da, măria ta [...] cum să rămâie? Eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum!"

Privit în ansamblul său, textul literar *„Iapa lui Vodă"* are toate trăsăturile caracteristice ale unei povestiri care niciodată „n-a fost mai rafinată în simplitatea ei" (Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărţii*).

Caracterizarea personajelor

Evocând fapte de demult, autorul aduce în prim-plan nu numai întâmplarea istorisită de comisul Ioniţă, ci şi chipul câtorva personaje prezente în naraţiune, ale căror însuşiri fizice şi morale sunt evidenţiate cu fineţe de către autor.

Primul dintre ele, *personaj principal*, este ***comisul Ioniţă***, neam de neamul lui „răzăş de la Drăgăneşti, din ţinutul Sucevei", care apare în operă în postura de narator al unei întâmplări la care a fost participant direct, fiind prezent însă în ambele planuri ale naraţiunii.

Sub aspect fizic, este înfăţişat în primul plan narativ: „Era un om nalt, cărunt, cu faţa uscată şi adânc brăzdată." În jurul mustăţii tuşinate şi la coada ochilor mititei, pielea era scrijelită în creţuri mărunte şi nenumărate. Ochiul lui era aprig şi neguros, obrazul cu mustaţă tuşinată părea că râde cu tristeţă." În chimir, pe sub straiele de şiac „avea o pungă destul de grea".

Însuşirile fizice, trăsăturile aspre şi figura sa tristă dezvăluie greutăţile prin care trecuse, căci fusese bântuit de toate valurile necazurilor şi adunase mult venin în inima sa.

Ţăran de felul său, isteţ, atoateştiutor, cu o bogată experienţă de viaţă, căci „se lua la întrecere până şi cu moş Leonte la tălmăcirea tuturor lucrurilor de pe lumea asta", comisul Ioniţă simte nevoia să se destăinuie şi, mândru de calul său, le dezvăluie interlocutorilor istoria acestuia: „Aista-i cal dintr-o viţă aleasă. Se trage dintr-o iapă tot pintenoagă, cu care m-am fudulit eu în tinereţele mele şi la care s-a uitat cu mare uimire chiar măria sa Vodă Mihalache Sturza..."

Sensibil şi demn, când este ironizat, el se supără şi caută cu îndârjire alte argumente pentru a-şi susţine punctul de vedere: „– Să ştii dumneata, prietene Leonte! strigă răzăşul zbârlindu-şi mustaţa tuşinată. Asemenea cal uscat şi tare nu ştie de nevoie, nici de trudă. La mâncare se uită numai c-un ochi şi nu se supără când îl las neadăpat. Şi şaua parcă-i crescută dintr-însul."

Asemenea eroilor lui Creangă, personajul creat de Mihail Sadoveanu are harul vorbirii, al zicerii şi, retrăind cu nostalgie vremurile apuse ale tinereţii, se confesează celor de faţă fără insistenţe şi fără reţinere, punând doar condiţia să fie ascultat:

„– Se-nţelege. Asta-i o poveste pe care aş putea să v-o spun, dacă m-ascultaţi..."

Eroul povestirii dispune de o adevărată artă a persuasiunii şi a conversaţiei, ştiind să-şi atragă interlocutorii, aşa cum procedează şi cu boierul sosit la han, căruia îi destăinuie toate necazurile şi hotărârea de a se plânge lui Vodă. Ca şi alţi răzeşi ai lui Sadoveanu, el este lovit de nedreptăţile duşmanilor celor lacomi de averi şi încearcă să-şi facă dreptate mergând la curtea domnească. Deşi durerea şi nemulţumirile lui sunt numeroase şi mari, este demn şi corect, căci îşi susţine cauza, adunând numeroase dovezi referitoare la drepturile ce i se cuvin.

Totodată comisul Ioniţă este hâtru, are simţul umorului şi, făcând haz de necaz, încearcă să se consoleze în eventualitatea unei nereuşite în dobândirea drepturilor printr-o vorbă de duh, semeţindu-se că-i va spune lui Vodă „să-i pupe iapa nu departe de coadă."

În relaţia cu „boierul cel mare" sosit la han, se dovedeşte respectuos şi mândru în limitele decenţei, ţinând să plătească el cinstirea făcută cu must roşu boierului. Contactul cu domnitorul îi produce emoţii, simţind că inima îi bate cu putere, că tot sângele i-a năvălit în ochi şi i s-au împăienjenit vederile.

Scanned with OKEN Scanner

Când constată că domnitorul şi oaspetele de la han sunt una şi aceeaşi persoană, eroul povestirii are emoţii, fireşti de altfel, care se transformă apoi în teamă („Pe loc am înţeles că trebuie să închid ochii şi să fiu înfricoşat."). Dar aceasta se risipeşte şi personajul devine mai îndrăzneţ îndată ce îşi dă seama că „ochii boierului meu se încreţeau a râs ca şi la han". Mai mult decât atât, la întrebarea lui Vodă, comisul repetă gluma referitoare la cal, deoarece domnitorul îl bătuse pe umăr şi i se adresase „cu ochii subţiaţi a zâmbet".

Ioniţă comisul este mândru de condiţia sa socială („eu, de neamul meu, sunt răzăş de la Drăgăneşti") şi, fără a fi infatuat, este conştient de calităţile sale, considerând că aparţine unei lumi aparte („eu încalec şi pornesc în lumea mea"), legendare („pe urmă mă ridic în şa ca Alisandru Machidon şi nu mă opresc decât la Ieşi"). De aceea, în final, vorbind despre calul său ca moştenire din „iapa lui Vodă", el arată că: „După asta puteţi cunoaşte ce fel de om sunt eu!"

Modalităţile de caracterizare a personajului folosite de Mihail Sadoveanu sunt diverse. Astfel, însuşirile fizice sunt prezentate direct prin descriere, iar cele de caracter prind viaţă fie prin felul de a vorbi al personajului sau din relaţia eroului cu celelalte personaje, fie prin precizările autorului referitoare la comportarea personajului („râde cu tristeţă", „strigă", „zbârlindu-şi mustaţa", „a răspuns serios", „zâmbi fără veselie" etc.) sau prin cele făcute de personaj însuşi („m-am înfăţişat cu inima bătând", „mi-a năvălit sângele în ochi" etc.).

Un alt personaj, la fel de reuşit, este ***Vodă Mihalache Sturza***, personaj real, domn al Moldovei între 1834 şi 1849. Ca personaj, apare în *dublă ipostază*. Când soseşte fără veste la han, este luat de către cei de acolo drept un mare boier: „era mărunt la stat, cu barba roşă, rotunjită şi purta la gât un lănţug subţire de aur". El este apropiat de supuşii săi, cu care discută şi închină o oală de vin, ceea ce-i bucură pe oameni, ştiind, la rândul său, să se bucure de veselia lor: „Tare mă bucur că văd chef şi voie-bună în ţara Moldovei."

Totodată, Vodă le ascultă cu atenţie păsurile şi rămâne uimit de nedreptăţile făcute comisului Ioniţă. Domnitorul se dovedeşte deosebit de abil în discuţia cu acesta, încât îi află toate intenţiile, pe care răzeşul le dezvăluie până la urmă cu sinceritate. Având simţul umorului, Mihalache Sturza râde cu poftă când află ce-i va face comisul Ioniţă lui Vodă în caz de judecată strâmbă.

În ipostaza sa adevărată, *de domnitor*, stârneşte emoţii în sufletul comisului, dar se dovedeşte corect în judecarea pricinii acestuia, în ciuda temerilor lui când a recunoscut în boierul de la han pe Vodă.

Şi în această postură rămâne om cu simţul umorului, căci, deşi observă teama răzeşului, îl priveşte cu simpatie, amintindu-şi de întâmplarea de la han. Face mult haz de răspunsul acestuia când îi repetă întrebarea referitoare la hotărârea sa în cazul unei nedreptăţi domneşti. El este o fire sinceră şi veselă şi ştie să aprecieze isteţimea, francheţea şi vorba de duh ale comisului. Totodată, ca domnitor, îmbină intransigenţa judecăţii şi a poruncii („Are să meargă cu tine un om al meu cu poruncă tare, să facă rânduială la Drăgăneşti"; „şi subt ochii lui, pe loc, s-a scris poruncă tare") cu bonomia („Ş-atâta haz a făcut Vodă Mihai pentru răspunsul meu, că m-a bătut iar pe umăr [...]"; „el se uita zâmbind de la fereastra deschisă şi-şi mângâia barba...").

Ca modalităţi de caracterizare a personajului, se remarcă, în primul rând, ***folosirea quiproquo***-ului (confuzie de persoane sau de lucruri, situaţie comică în care un personaj este confundat cu altul, rezultând o serie de încurcături) prin care se realizează comicul de situaţie, căci personalitatea domnitorului are, dincolo de o latură solemnă, una hazlie. El apare înfăţişat doar într-unul dintre cele două planuri narative – în istorisirea răzeşului –, în care însuşirile sale fizice sunt prezentate direct prin descriere de către narator, iar cele morale se desprind din relatarea faptelor, din felul său de a vorbi şi din comportarea şi mimica personajului („ochii se încreţeau a râs", „cu ochii subţiaţi a zâmbet", „s-a înseninat şi a grăit cam pe nas" etc.).

Un procedeu aparte de realizare a personajului adoptă Mihail Sadoveanu în ceea ce priveşte singura prezenţă feminină în operă – ***Ancuţa cea tânără, hangiţa***. Aceasta este prezentată prin simetrie cu „Ancuţa cea de demult", mama ei, cu care se aseamănă atât fizic, cât şi comportamental. De pildă, ea este „tot ca mă-sa de sprâncenată şi de vicleană şi umbla ca un spiriduş încolo şi-ncoace, rumână la obraji, cu catrinţa-n brâu şi cu mânicile suflecate: împărţea vin şi mâncări, râsete şi vorbe bune".

Scanned with OKEN Scanner

Simetria între cele două personaje este atât de perfectă, încât şi poziţia lor în spaţiul narativ este identică: „Şi Ancuţa cealaltă şedea ca şi asta în locul acela, rezemată de uşorul uşii." Identitatea se menţine şi la modul comportamental, şi ca atitudine, pentru că, ambele, martore ale hotărârii comisului de a-l înfrunta pe Vodă în caz de nerezolvare a pricinii, se manifestă la fel: „Ancuţa şi-a strâns buzele şi s-a prefăcut că se uită cu luare aminte în lungul şleahului... "; „Ancuţa cea de-atunci şi-a dus repede palma la gură şi s-a făcut a se uita încolo, în lungul drumului." Ambele sunt stăpânite de aceeaşi curiozitate specific feminină, manifestată însă cu discreţie: „Ancuţa cea tânără, cum făcuse odinioară cealaltă, împungând într-o parte cu capul, întinse urechea şi auzi ce trebuia să se întâmple..."

O prezenţă episodică în naraţiune, dar nu lipsită de importanţă în evoluţia ei, este ***moş Leonte***, un om priceput „la tâlcuirea tuturor lucrurilor de pe lumea asta...". Intervenţiile sale au menirea de a-l provoca pe interlocutor, determinându-l să înceapă şi să-şi continue apoi istorisirea. Astfel, el este ironic, are simţul umorului şi remarcele sale înţepătoare referitoare la starea jalnică a calului comisului („Într-adevăr ... cal ca al dumitale nu se găseşte să umbli nouă ani, la toţi împăraţii pământului! Numai pielea lui cât face! Când mă gândesc, m-apucă groaza...") îl determină pe acesta să riposteze.

Insinuant, reluând o remarcă a interlocutorului („Cum s-a uitat cu uimire, cucoane Ioniţă? Era tot aşa de slabă?") îl face pe comis să se destăinuiască, ca apoi să devină dintr-o dată concesiv, după ce şi-a atins scopul: „Cum să n-ascultăm, cucoane Ioniţă?"

Privite în contextul operei, cât şi în relaţiile dintre ele, *personajele* sunt de o *mare diversitate*, atât din punct de vedere tipologic, cât şi ca modalităţi de caracterizare. În ciuda acestei diversităţi, ele se încadrează perfect structurii narative, căreia îi dau consistenţă şi unitate.

„Haralambie"

Tot din volumul *„Hanu-Ancuţei"* (1928) face parte şi naraţiunea *„Haralambie"* care se încadrează povestirilor cu caracter justiţiar, alături de *„Judeţ al sărmanilor"*. De data aceasta, vocea narativă care istoriseşte o întâmplare ieşită din comun menită să-i impresioneze pe interlocutori este călugărul Gherasim de la schitul Durău de sub stâncile Ceahlăului.

Titlul povestirii este dat de numele personajului a cărui cumplită experienţă de viaţă o istoriseşte părintele Gherasim atunci când este îndemnat de ceilalţi călători poposiţi la han să spună care este scopul vizitei sale la Iaşi.

Tema povestirii este de natură socială, întrucât autorul evidenţiază lupta dintre categorii sociale opuse – clasele de jos, reprezentate de haiduci, şi cea a boierimii –, evidenţiindu-se astfel o serie de valori morale în care povestitorul şi ascultătorii cred cu tărie – curajul, demnitatea sau sentimentul dreptăţii. Întâmplarea relatată este cu atât mai credibilă, cu cât, şi de data aceasta, se bazează pe o experienţă personală, naratorul fiind direct implicat ca martor al întâmplării al cărei erou a fost tatăl său.

Şi aici întâlnim tehnica povestirii în ramă, întrucât relatarea întâmplării este minuţios pregătită şi îndelung amânată, pentru a stârni curiozitatea interlocutorilor.

Povestirea începe cu mărturisirea comisului Ioniţă, care vrea să istorisească „o povestire mai straşnică şi mai minunată decât cea cu iapa lui Vodă". Acest **incipit** se continuă cu intervenţia călugărului sosit la han, despre care ceilalţi drumeţi află că se numeşte Gherasim şi care închină paharul într-un limbaj ceremonios către convivii săi – comisul Ioniţă, moş Leonte, moş Zaharia, badea Gheoghiţă, Ianachi coropcarul – şi către gazdă. El le mărturiseşte mai întâi celor prezenţi locul naşterii sale („în sat la Bozieni") şi scopul călătoriei la Iaşi (pentru a se închina la biserica Sfântul Haralambie după dorinţa răposatei sale mame).

Povestirea propriu-zisă este declanşată de insistenţele comisului Ioniţă, care „întrebă cu aţâţare": „– Care Haralambie" [...] „– Cine-a fost, cum a fost şi ce-a făcut?"

Călugărul mărturiseşte că, pe când era „un băieţaş saltat numai ia atâta de la pământ", a avut „crâncenă vedere şi spaimă", aflându-se chiar lângă mama sa când a trăit o cumplită întâmplare. Atunci a văzut el întâi „pe acel Haralambie" pentru care trebuie să se roage.

Astfel, interlocutorii află că Haralambie era un arnăut domnesc, care şi-a părăsit slujba pentru a se face haiduc. Acest fapt constituie **intriga** întâmplării propriu-zise, care determină

Scanned with OKEN Scanner

desfăşurarea acţiunii viitoare. Haralambie, ajuns haiduc, loveşte curţi boiereşti şi sate, ia „mare dobândă" şi ţine sub putere „codri, drumuri, fântâni şi trecători".

Mulţi boieri şi negustori s-au plâns lui Vodă de faptele lui Haralambie, astfel că domnitorul a dat poruncă să fie prins, dar ispravnicii, cu poterele lor, n-au reuşit să-l biruiască. De aceea, Vodă Ipsilant a rânduit divan unde s-a hotărât ca Gheorghie Leondari, comandantul gărzii domneşti (tufecci-başa) şi frate cu Haralambie, să-l prindă pe răufăcător.

Simţul datoriei şi mai ales teama de ameninţările lui Vodă („Altfel, n-ai să mai vezi obrazul meu, nici lumina zilei!") îl determină pe acesta să accepte porunca domnească.

În continuare, acţiunea se precipită, îndreptându-se către **punctul culminant**.

Hărţuit ca o fiară de fratele său, Haralambie, obosit şi flămând, caută scăpare acasă la Bozieni, dar este prins şi decapitat pentru nesupunere sub ochii soţiei şi ai copilului, marcat pentru totdeauna de scena cumplită la care este martor („Şi capul se uita cu ochii neclintiţi la mine şi-mi zâmbea cu mohorâre.").

Îndeplinind porunca, Gheorghie Leondari s-a întors la domnie, dar, copleşit de remuşcări („căci am vărsat sângele părinţilor mei, care curge şi-n vinele mele..."), îi cere domnitorului să-l lase să trăiască în linişte („te rog să mă laşi slobod la pământul meu şi la linişte"). Acceptarea acestei dorinţe constituie **deznodământul** acţiunii, finalul unei întâmplări dramatice povestite de călugărul Gherasim, copilul de odinioară şi feciorul lui Haralambie („Tufecci-başa s-a întors la Domnie cu capul tatălui meu").

Acum, Gherasim, la treizeci şi patru de ani de la moartea mamei sale, merge la Iaşi pentru a se închina la biserica Sfântul Haralambie ridicată de Gheorghie „pentru durerea şi ispăşirea sa, şi pentru iertarea sufletului celui rătăcit [...]". Astfel, îndeplineşte dorinţa mamei sale, care „l-a jurat" mănăstirii Durăului. Prin gestul său, chiar tardiv, călugărul va reuşi să răscumpere păcate trecute.

Cei prezenţi şi mai ales comisul Ioniţă sunt profund impresionaţi de istorisirea ascultată („Răzăşul s-a arătat mirat de povestirea monahului şi-a tăcut cu uimire o vreme"), dar, nutrind convingerea potrivit căreia „ceea ce vrea să (ne) spuie dumnealui e cu mult mai minunat şi mai înfricoşat" comisul se pregăteşte pentru o nouă istorisire.

Ca în orice povestire, accentul cade pe întâmplarea în sine, nu pe complexitatea personajelor, căci portretele acestora sunt abia schiţate. Personajul narator uimeşte prin barba sa („şi mai nu-l vedeam din barbă"), prin harul zicerii, puterea evocatoare realizată cu o puternică notă de subiectivism şi prin capacitatea de a se integra unei lumi dornice de comunicare, alta decât lumea prezentată de el cu o uşoară notă de umor. Fostul arnăut, care era „frumoş şi falnic", devenise de nerecunoscut, având „obrazul supt" şi „ochii spăriaţi", iar despre Gheorghie se ştia că-i „om cinstit şi viteaz şi arată mare scârbă pentru răutăţile frătâne-su".

Există şi aici, ca şi în alte povestiri, un anumit ceremonial al zicerii. Călugărul Gherasim amână istorisirea până ce reuşeşte să dobândească bunăvoinţa interlocutorilor (acel „captatio benevolentiae" specific discursului oratoric), şi să le stârnească interesul. „Cuvântarea" lui nu începe „ex abrupto", ci atrage atenţia prin formele de adresare politicoase şi prin închinarea ulcelei cu vin către toţi cei prezenţi: „vrednici creştini şi gospodari [...] şi dumneata, cinstite comise Ioniţă", „îţi mulţămesc, lele Ancuţă" etc.

Când acest ceremonial a luat sfârşit şi interlocutorii se arată interesaţi de întâmplarea anunţată, dialogul se transformă în monolog, realizat prin intermediul evocării. Intervine acum un alt timp narativ, cel trecut, aparţinând istorisirii, naraţiunii, spre deosebire de timpul narării, care este al prezentului. Fiind vorba de fapte petrecute demult, povestirea împrumută tonalităţi specifice basmului sau legendei („S-au pornit poterile şi s-au lovit cu hoţii ş-a biruit Haralambie"; „Ş-avea el codrii şi drumurile lui, ş-anume fântâni şi trecători, pe care le ţinea sub putere"), accentuând nota subiectivă a relatării, întrucât din felul în care povesteşte se observă admiraţia naratorului pentru personaj şi faptele sale.

Subiectivismul provine şi din faptul că naratorul este personaj, dar şi martor al întâmplării povestite, implicarea lui afectivă fiind dovedită de prezenţa formelor pronominale şi verbale de persoana întâi: „pote n-o cunosc", „eram băieţaş", „maică-mea", „lângă mine, am văzut", „mă (rog)", „să mă închin" etc.

De remarcat este şi nota umoristică evidentă în prezentarea pe care părintele Gherasim o face sieşi sau lumii pe care o reprezintă: „Noi, acolo, sus, sub stâncile Ceahlăului, numai cât

Scanned with OKEN Scanner

visăm la viaţa dulce de la podgorii. Cu afine şi cu zahăr nu ne putem veseli, iar urşii nu fac cumătrii căci încă n-au primit luminatul botez [...] şi mult s-a bucurat sufletul meu întru fraţi şi întru veselie. Am ascultat şi lăutari şi nu mi-am astupat urechile."

Fiind vorba de plasarea acţiunii într-un anumit timp şi spaţiu, sunt prezente numeroase cuvinte populare, regionalisme şi arhaisme prin care se realizează *culoarea locală*: „comiţ", „coropcar", „arnăut", „selcof", „osândă", „nefer", „tufecci-başa", „năframă", „hamger", „hodină", „hărţuieşte", „vornic", „a orândui" etc.

În felul acesta, ideea de fabulos se împleteşte cu cea de autentic, însă deasupra lor se află trăirile intense ale personajelor, fie că sunt naratori, fie ascultători. Se realizează astfel o comunicare sufletească, o solidaritate, bazate pe aceleaşi principii şi valori morale.

„Balaurul"

Scriitor cu o prodigioasă activitate literară, autor al unui număr impresionant de povestiri şi romane, în care a abordat o diversitate de teme, Mihail Sadoveanu a realizat prin operele sale literare o epopee a poporului român, ilustrându-i trecutul de luptă, tradiţiile, obiceiurile şi destinul.

În categoria capodoperelor sadoveniene, alături de *„Creanga de aur"*, *„Fraţii Jderi"*, *„Baltagul"*, *„Nicoară Potcoavă"* ş.a., se înscrie *„Hanu-Ancuţei"*, volum apărut în anul 1928.

Povestirea *„Balaurul"*, prezentă în acest volum, relatează, prin intermediul lui moş Leonte Zodierul, sfârşitul tragic al boierului Năstasă Bolomir, de la Tupilaţi. Acesta se însurase de două ori, dar tot de atâtea ori rămăsese văduv pentru că soţiile mureau din cauza răutăţii lui. După o vreme, se recăsătoreşte cu o tânără „ca de şaptesprezece ani", „puţintică" şi „frumoasă", dar care ştie să-l facă pe boier să o asculte.

Boierul îi face Irinuţei toate voile, dar o bănuieşte de infidelitate şi, de aceea, merge să consulte zodierul, care, constatând pornirile boierului, încearcă să-l domolească.

Acţiunea atinge punctul culminant în momentul când Năstasă Bolomir, însoţit de o gloată de ţigani, întâmpină caleaşca în care soţia infidelă se întorcea de la Roman în compania lui Alixăndrel, feciorul vornicului Vuza. De faţă era şi Ifrim Zodierul, tatăl naratorului, venit să prevină dezastrul. În turbarea sa, boierul hotărăşte să-i pedepsească pe toţi.

Deznodământul este însă altul, din munte dezlănţuindu-se o furtună sub înfăţişarea îngrozitoare a unui balaur, în urma căreia boierul îşi găseşte moartea, ceilalţi sunt salvaţi, iar „de drăcuşorul cel bălan nu s-a mai auzit nimic şi nimeni nu l-a mai văzut niciodată".

După cum se observă, ***elementele reale se îmbină aici cu cele fabuloase***. Fabuloasă este, în primul rând, dihania furtunilor, adică „balaurul" (simbol al furtunii dezlănţuite), despre care oamenii cred că l-ar fi chemat Ifrim Zodierul, aflat şi el în primejdie. Imaginea terifiantă a stihiilor dezlănţuite este realizată prin personificări, hiperbole, comparaţii, unite într-o sugestie vizuală, auditivă şi dinamică.

Tot fabuloasă este dispariţia Irinuţei, ca şi înfăţişarea ei, conturată prin intermediul câtorva aluzii: „parc-a vrut să-l împungă cu nişte corniţe", „râdea totdeauna arătând nişte dinţi mititei ca de şoricel. Dar erau pesemne dinţi ascuţiţi", „îi crescuseră la mâini ghiare agere cu care-şi ameninţa soţul", „mi s-a părut că văd în părul ei şi corniţele cu care voise odată să-l împungă".

Ceea ce este aparte în această operă nu este ineditul întâmplărilor, pentru că tema tratată aici se întâlneşte şi în alte creaţii sadoveniene, ci ***modelul narativ abordat de scriitor***. Tehnica narativă este cea „a povestirii în ramă" sau „a povestirii în cadru", folosită în majoritatea naraţiunilor reunite sub titlul *„Hanu-Ancuţei"*.

În această povestire, ca şi în celelalte ale volumului, există un timp al autorului narator („o toamnă aurie"), dar şi un timp al naraţiunii („într-o îndepărtată vreme, demult") când se petrec întâmplările relatate.

Aici, timpul narativ se întinde pe o perioadă mai mare, pentru că naratorul relatează o serie de întâmplări din viaţa boierului Năstasă Bolomir, oscilând între real şi imaginar. Timpul este unul trecut, la care naratorul, moş Leonte Zodierul, fusese martor.

La rândul ei, naraţiunea-cadru se leagă de povestirea propriu-zisă a zodierului prin personajul narator şi prin unele precizări ale sale ca urmare a intervenţiei altor personaje:

„ – Când ai văzut întâi balaurul, moş Leonte?

– Da, încuviință bătrânul, când am văzut întâi balaurul [...].
– Ce vorbești de balaur, frate? [...]. Care balaur? [...]
– Când ai văzut întâi balaurul [...]. Eram așa, flăcău trecut de douăzeci de ani [...]."

Timpul naratorului intră în relație cu timpul narațiunii prin intermediul dialogului, al replicilor celorlalte personaje, care întreabă, cercetează, iau atitudine. Un rol hotărâtor îl are dialogul cu hangița, care amintește de cealaltă Ancuță și de alte întâmplări de la han.

Bivalent este și spațiul, pentru că se întâlnește un cadru real, închis, cel al hanului, și altul imaginar, fabulos, în care se desfășoară punctul culminant al povestirii despre boierul de la Tupilați. Dacă spațiul-cadru, cel de la han, este unul constant, cel al povestirii propriu-zise este în schimbare, căci apar drumurile boierului, care sunt simbolice. Cele trei drumuri ale întemeierii căsniciei amintesc de eposul popular, mai ales că ultimul este cel care-i va zdruncina boierului viața conjugală, până atunci dominată tiranic de el; urmează drumul disperării făcut la zodier pentru a-și înlătura sau confirma bănuielile referitoare la infidelitatea celei de-a treia soții și drumul pierzaniei, când, vrând s-o pedepsească, boierul cade pradă stihiilor dezlănțuite.

Cadrul („ramă") spațial, cel în care este relatată povestea boierului și se petrece acțiunea povestirii *„Balaurul"*, este, deci, Hanu-Ancuței.

Hanul este un loc aparte: „nu era han – era cetate. Avea niște ziduri groase de aici până acolo și niște porți ferecate cum n-am văzut de zilele mele." Aici se adunau în siguranță călători din toate părțile, care ospătau, cu lăutari, și porneau poveștile. Așadar, hanul este loc de popas, de odihnă, dar și un loc al tainei, unde se deapănă întâmplări ciudate, de demult. El este totodată martorul multor fapte vechi, cum este cea istorisită de moș Leonte Zodierul. De aceea are, la rândul lui, o istorie și o identitate date tocmai de continuitatea în timp, marcată de existența Ancuței celei tinere în locul „celeilalte Ancuțe."

Se observă, așadar, că hanul este un reper constant în timp, dar și un element afectiv pentru mulți dintre oaspeții lui. El este simbolul eternității naturii și un semn al istoriei, „dar și al eternităților de-o clipă trăite de călătorii care i-au călcat pragul".

Relatarea faptelor se face la persoana I, întrucât personajul-narator a fost martor al cumplitei întâmplări, iar narațiunii și evocării prin care se creează o lume de legendă, fabuloasă i se alătură descrierea hanului, a împrejurimilor sau a furtunii cu chip de balaur, care sporesc, la rândul lor, atmosfera fabuloasă.

Sub ***aspect lexical***, se observă folosirea unor regionalisme („a crâșca", „încaltea", „colb", „cortel" etc.), a unor cuvinte populare („a desculța", „solomonar", „a lepăda", „a se mistui" etc.) și arhaisme („cobur", „cămărășiță", „aferim", „comis" etc.), prin care se întreține atmosfera, se redă senzația de epocă veche, ușor desuetă.

Prin această operă literară, autorul realizează o „întoarcere în timp" care „duce la reverberații lirice", iar întregul volum este o impresionantă „carte de atmosferă" (Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*).

„Fântâna dintre plopi"

„Fântâna dintre plopi" este cea de-a patra povestire din volumul *„Hanu-Ancuței"* (1928) și prima dintre cele cu caracter erotic, alături de *„Cealaltă Ancuță"* și *„Istorisirea Zahariei Fântânarul"*.

Tema ei o constituie iubirea pătimașă care nu se poate împlini, chiar dacă femeia dobândește conștiința demnității umane, țiganii pedepsind-o pentru îndrăzneala de a se revolta împotriva condiției sale.

Titlul povestirii face trimitere la locul blestemat unde Marga își găsește sfârșitul, pentru că îndrăznise să încalce hotărârea clanului țigănesc, revoltându-se împotriva posturii sale de complice la jaf și ucidere.

Ca toate narațiunile incluse în acest volum, și aceasta este ***o povestire în ramă***, căci începe prin prezentarea locului, a peisajului mirific, singuratic în care se află Hanul Ancuței, unde gospodarii și cărăușii se pregătesc să asculte o nouă istorisire. În acest cadru își face apariția „un călăreț învăluit în lumină și în pulberi", care, pe calul său pag, părea că vine „de demult, de pe depărtate tărâmuri".

Scanned with OKEN Scanner

Încadrarea în ramă se realizează în continuare prin portretul călăreţului care soseşte la han, un „om ajuns la cărunteță, dar se ținea drept și sprinten pe cal". Noul sosit este recunoscut de comisul Ioniță de la Drăgănești: bărbatul nu este altcineva decât Neculai Isac, căpitan de mazâli, prietenul său din tinerețe.

Urmează ceremonialul prin care cel venit de curând este încadrat în colectivitate. Mai întâi, cei prezenți dau detalii asupra noului tovarăș, cu care comisul Ioniță fusese prieten și de care auzise Ancuța cea tânără în poveștile mamei sale. Apoi, după ce își adăpostește calul, Neculai Isac se alătură celorlalți, fiind primit cu bunăvoință și poftit la o ulcică de vin. Ceremonialul continuă cu gestul de acceptare a interlocutorului, cu o nouă ulcică de vin, pui fripți în tiglă și pregătirea afectivă a ascultătorilor, prin intermediul cântecului lăutarilor pe care căpitanul îl îngână și el, apucând-o de mână pe hangiță. Incipitul se termină cu această secvență, după care urmează istorisirea căpitanului Neculai Isac.

Întâmplările narate s-au petrecut cu douăzeci și cinci de ani în urmă, când căpitanul poposise tot aici, la han, în drumul său spre Suceava, unde ducea vin din Țara de Jos. Supărat că fusese părăsit de iubita sa, pleacă de la han „pe-un drumișor, printre mirişti", ajungând pe malul Moldovei, unde întâlnește niște țigani veniți la pescuit. Acum îl cunoaște pe Hasanache, un țigan mai bătrân, dar și pe Marga, o țigăncușă de optsprezece ani, de care se îndrăgostește. Privind-o, descoperă trăsăturile frumoase ale femeii: „nasul arcuit, cu nări largi, și ochi iuți", ceea ce îl tulbură și îl face să simtă „ceva fierbinte", ca și când „ar fi înghițit o băutură tare". Căpitanul le dăruiește bătrânului și fetei câte un bănuț de argint.

A doua zi, înainte de a pleca de la han, țigăncuşa Marga îl aşteaptă să-i mulțumească și să-i arate ciubotelele pe care și le cumpărase. După ce duce vinul, eroul se înapoiază „într-o întinsoare", însoțit de câinele său, Lupei, pentru a se întâlni cu țigăncuşa la fântâna dintre plopi, aşa cum stabiliseră la plecare. Revine la Paşcani tot în goana calului, primește banii și trece din nou prin același loc, pentru a-i duce Margăi scurteica de vulpe promisă. La această nouă întâlnire, ea îi dezvăluie planul diabolic pus la cale de Hasanache împreună cu cei doi frați mai mici ai lui, Dimachi și Turcu: ei vor să-l omoare pe erou și să-i ia banii și calul. Destăinuirea ei vine însă prea târziu, pentru că este auzită de cei trei țigani, care reuşesc să-l rănească pe căpitan și s-o ucidă pe Marga.

În această confruntare, Neculai Isac își pierde un ochi, iar țigăncuşa este aruncată în fântână după ce este ucisă.

Istorisirea lasă o puternică impresie în sufletul ascultătorilor, care rămân „tăcuți și mâhniți", iar naratorul este copleşit de aceste amintiri, stând „împovărat la locul lui, neclintit și cu capul plecat", de parcă ar fi văzut aievea fântâna dintre plopi, deşi aceasta nu mai exista, fiindcă „s-a dărâmat ca toate ale lumii", după cum spune moş Leonte, „cititorul de zodii". Aceste ultime detalii constituie finalul povestirii, când căpitanul cu „ochiul cel viu, mare și neguros, privea țintă-n jos în neagra fântână a trecutului".

Ca orice povestire în ramă, istorisirea lui Neculai Isac este încadrată într-o altă relatare, care nu-i aparține și care apare la începutul și la sfârșitul operei. Aceste narațiuni se referă la cadrul natural în care se află hanul, la oaspeții prezenți aici, la preocupările și comportarea lor, precum și la reacția ascultătorilor față de destăinuirile căpitanului „de mazâli". Întâmplările sunt relatate la persoana I, de către un personaj-martor, prezent la han, dar pe lângă el mai există un al doilea narator, tot personaj al povestirii, venit la han, însă mai târziu, urmând să-și depene propria povestire. Deoarece ambii naratori se află în același context de comunicare, distanța dintre ei este suprimată, iar momentele temporale, deşi diferite, nu sunt distincte, creând impresia că totul se repetă. Există un timp al întâmplărilor și unul al narării, unul trecut și altul prezent, dar care se suprapun, pentru că toate întâmplările se referă la același loc, Hanul Ancuței, un spațiu arhaic și mitic, ca și timpul, totul stând sub semnul legendei. Ca în cazul legendei, călărețul însuși parcă venea, enigmatic, „de demult, de pe depărtate tărâmuri".

Povestirea propriu-zisă, cea a căpitanului Neculai Isac, este întârziată un timp de discuția drumeților de la han, care, prin unele date despre personaj, sporesc interesul pentru ceea ce va urma și asigură suspansul.

Notele de subiectivitate existente în text constituie o altă trăsătură a povestirii. Astfel, se remarcă mai întâi admirația comisului Ioniță față de căpitan, cu care el fusese prieten în tinerețe, sau înfiorarea cu care Ancuța își amintește de poveștile spuse de mama sa despre

Scanned with OKEN Scanner

Neculai Isac. La rândul lui, acesta își manifestă tristețea amintindu-și de cele petrecute și reușește, prin darul său de povestitor, dar și prin dramatismul întâmplărilor relatate, să-i impresioneze pe ascultători, scriitorul urmărind în același timp reacțiile acestora. Prin confesiune, căpitanul vrea să-și alunge tristețea, dar constată că amintirile dureroase au rămas la fel de vii.

Deși în povestire accentul cade asupra întâmplărilor, și nu asupra personajelor, ca în nuvelă, însușirile protagoniștilor sunt totuși conturate fie direct, prin intermediul altor personaje și al naratorului, fie indirect, prin faptele și felul lor de a vorbi.

Astfel, despre căpitanul „de mazâli" ***Neculai Isac***, personajul-narator ne spune că „era un om ajuns la căruntețe, dar se ținea drept și sprinten pe cal. Purta ciubote de iuft cu turetci nalte ș-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint. Pe umeri, ținută numa-ntr-un lănțujel, atârna o blăniță cu guler de jder. Avea tobă de piele galbenă la șold și pistoale la coburi. Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă și barbă rotunjită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecoase, arată însă frumusețe și bărbăție, deși ochiul drept strâns și închis îi dădea ceva trist și straniu".

Cititorului îi este prezentat personajul prin intermediul caracterizării făcute de comisul Ioniță, care se adresează Ancuței: „Să știi dumneata [...] că acest mazâl de la Bălăbănești [...] a fost un om cum nu era mulți în țara Moldovei. Voinic și frumos și rău. Bătea drumurile, căutându-și dragostele și se suia la mănăstiri și cobora la podgorii. Și pentru o muiere care-i era dragă își punea totdeauna viața. Așa om a fost. Ș-a avut ibovnice către toate zările. Ș-adulmeca pe drumuri fără hodină și fără astâmpăr." Așadar, Neculai Isac era un aventurier, aflat în permanentă căutare de noi ispite, căci, așa cum recunoaște însuși eroul, era „un om buiac și ticălos", căruia îi „erau dragi ochii negri" și pentru ei călca „multe hotare". Absența lui de acasă („cu săptămânile") îi îngrijora pe părinți, mama fiind așa de disperată, încât îl bocea în fiecare duminică, îl „blăstăma și dădea liturghii la popa Năstasă", ca să se liniștească și să se-nsoare.

Deși obișnuit cu aventurile, căpitanul suferă cumplit atunci când dragostea lui din anul groaznicei întâmplări „se desfrunzise ca vara" și își găsește refugiul în iubirea pentru Marga. De fapt, eroul nu este doar un aventurier necăpătuit, ci și un suflet romantic, pentru el dragostea fiind un sentiment puternic, copleșitor, care se naște ca o alternativă a altei iubiri pierdute, după care a suferit. Așa se explică faptul că, în momentul în care o vede pe țigăncușă, simte în el „ceva fierbinte", parcă ar fi înghițit „o băutură tare". Alteori îi veneau în minte chipuri și vedenii care-l duceau ca-n zbor aiurea, neștiind pe unde a trecut și nici ce-a văzut, mâncarea „n-avea gust și preț", iar neliniștea îi intrase în suflet „ca un pojar".

Chipul căpitanului, cât și povestirea sa dobândesc semnificații de legendă, întrucât eroul devine o prezență inedită, venită din trecutul îndepărtat al hanului, iar întâmplările relatate au intrat în conștiința colectivității ca fapte ce trebuie reținute. Dramatismul întâmplărilor potențează legenda, iar natura vibrează, asemenea unei cutii de rezonanță, cu sentimentele personajului, cadrul fiind romantic și plin de mister.

Țigăncușa Marga „era o fetișcană de optsprezece ani", cu „trupul curat și frumos rotunjit". „Obrazul îi era copilăresc", avea „nasul arcuit cu nări largi, ochii iuți" și o înfățișare „neliniștită de căpriță neagră". Ea, ca și căpitanul Neculai Isac, se îndrăgostește sincer și, de aceea, refuză pentru prima dată postura de obiect al atracției erotice, statut impus de membrii șatrei, căutând să-și depășească această condiție prin demnitatea pe care i-o dă iubirea adevărată. Ea nu are conștiința propriei condiții – „o biată fată de șatră", „o roabă și-o nemernică" –, dar, în momentul în care se îndrăgostește, își asumă responsabilitatea propriilor fapte în numele iubirii și acceptă inclusiv sacrificiul, gestul de a trăda intențiile ucigașilor fiindu-i fatal.

Prin prezentarea destinului celor două personaje, autorul face elogiul unui vieți curate, a trăirii intense și sincere a sentimentelor. Ascultătorii se asociază din tot sufletul suferinței sau nemulțumirilor povestitorului, iar prietenia devine în această situație o necesitate sufletească, așa cum spune căpitanul de mazâli: „Iubiților prietini, mie mi-a plăcut totdeauna să beau vinul cu tovarăși. Numai dragostea are singurătate. Divanul nostru-i slobod și deschis și-mi sunteți toți ca niște frați!"

O astfel de atitudine va conferi relatării o ***pronunțată notă de subiectivitate***, concretizată în formule de adresare ca: „iubiților prietini", „da, prietine", „Domnilor și fraților" etc., prin

Scanned with OKEN Scanner

caracterul liric al confesiunii sau prin tensiunea relatării care-i implică pe ascultători. Acestea sunt mărci ale oralității, alături de unele arhaisme, regionalisme, cuvinte și expresii populare („catastij", „hojmă", „antal", „hodină", „contăși", „civit" etc.), de unele construcții interogative, exclamative sau de interjecții și vocative („Oare mă-nșel?", „Cum se poate?", „da, prietine", „Moș Irimie", „Au să vie!" etc.). Unele dintre ele sunt construcții care au menirea de a iniția, de a menține dialogul sau de a determina destăinuirea naratorului.

Savoarea întregii cărți „stă în special în limbă, nu în fabulație, o limbă când ceremonioasă, când obișnuită, trecând ușor de la registrul liric la accente epice. Impresionează când arhaismul cu rezonanțe cronicărești, când reverența cristalizată în formule, când diversitatea expresiei figurate" (C. Ciopraga, *„Mihail Sadoveanu"*).

Se remarcă totodată echilibrul desăvârșit dat de armonia frazei, deoarece, așa cum remarca același critic citat mai sus, *„Hanu-Ancuței"* „este o capodoperă de un echilibru desăvârșit, muzicală și unduitoare, gravă și surâzătoare, în care se armonizează eroicul și mâhnirea, pasiunea și resemnarea, accentul polemic și prietenia [...]. Epica de o măreție liniștită și fascinația lirică sunt specifice acestei arte."

„Istorisirea Zahariei Fântânarul"

„Istorisirea Zahariei Fântânarul" este ultima dintre cele nouă ale volumului *„Hanu-Ancuței"*, încadrându-se în categoria povestirilor cu caracter erotic ale ciclului, alături de *„Fântâna dintre plopi"* și *„Cealaltă Ancuță"*.

Titlul povestirii sintetizează ideea centrală a povestirii, întrucât este narată o întâmplare cunoscută de Zaharia Fântânarul, dar și de alți participanți la discuție, în speță, de lița Salomia, care încearcă să-l provoace pe fântânar a se destăinui. Încercarea sa rămâne însă zadarnică, deoarece, fire taciturnă, „care n-are când vorbi", căci „îi place tare băutura", Zaharia rămâne în postura de martor care confirmă autenticitatea întâmplărilor relatate – de fapt – de lița Salomia, una dintre vocile narative feminine ale volumului.

Povestirea are ca temă dragostea dintre doi tineri, care se lovește de opoziția aprigă a unora dintre părinți, nevoiți până la urmă să accepte împlinirea iubirii acestora. De aici decurge și **ideea** potrivit căreia dragostea sinceră, profundă nu cunoaște piedici și se împlinește în final, se realizează, spre bucuria protagoniștilor și a celor care le împărtășesc sentimentele.

Prezentarea împrejurărilor în care urmează să se facă nararea întâmplărilor aparține unei alte voci narative decât cele participante la dialog; este probabil, vorba de vocea auctorială neimplicată afectiv, dar prezentă la evenimente („ – Care minciuni, mătușă Salomie? întreb eu"), prin intermediul căreia se face legătura cu povestirea anterioară.

Astfel, în **incipit** aflăm că lița Salomia este nemulțumită de succesul povestirii spuse de cerșetorul orb și, invidioasă, încearcă să impună celor prezenți un alt povestitor, pe Zaharia, în ciuda firii lui tăcute. Totodată, ea reușește să stârnească interesul interlocutorilor, să le atâțe curiozitatea, numai astfel fiind sigură de reușita demersului ei.

O dată realizat scopul propus, pentru început, în **expoziție,** prin intermediul celor două voci narative, care se completează, unul dintre personaje confirmând spusele celuilalt, sunt fixate locul și timpul întâmplărilor: la Păstrăveni, în poiana lui Vlădica Sas, proprietatea boierului Dimachi Mârza, în timpul lui Vodă Calimah. În tinerețea lui, Zaharia fusese chemat de boier să sape o fântână în poiană, pentru că acolo urma să vină domnitorul la vânătoare, fântânarul ducând la bun sfârșit porunca boierească.

Intriga povestirii se dezvăluie mult mai târziu, o dată cu sosirea lui Vodă Calimah la vânătoare, când, prin vocea liței Salomia, ascultătorii și cititorul află de povestea de dragoste între Aglăița, fata boierului, și Ilieș Ursachi.

Scanned with OKEN Scanner

Desfășurarea acțiunii consemnează, prin vocea Salomiei, opoziția boierului de a accepta o asemenea legătură („Tâșt! să lipsești din ochii mei, mișele, căci ai sucit capul fetei!") și punctează, prin intermediul naratorului, unele momente ale vânătorii domnești („Și într-adevăr, Vodă a fost cel dintâi pe cal, – și cuconu Dimachi alături de el rânduia puștași și hăitași. Au pornit la pădure; au întins volocul de oameni, s-au bătut râpe și sihle, chiuind și sunând din cornuri"). În același timp, Zaharia află de la Aglăița despre hotărârea ei de a se arunca în fântână, dar fântânarul găsește o modalitate de a-i duce pe cei doi îndrăgostiți în fața domnitorului.

Acum acțiunea atinge **punctul culminant**, când Zaharia îi ascunde pe cei doi tineri în coliba de vânătoare a lui Vodă și face cunoscută prezența lor acolo prin intermediul cumpenei. **Deznodământul** este unul fericit, pentru că deschizând ușa colibei și văzându-i îngenunchiați, domnitorul le dă binecuvântarea și astfel tinerii îi devin fini.

Finalul marchează momentul încheierii povestirii: „Era un ceas târziu, și cloșca cu pui trecuse de crucea nopții. Focul se strângea. Cei mai mulți dintre oamenii de față închinau către pământ oalele de lut și, de trudă și somn, le asfințeau ochii". Totul se termină într-o notă de mister, căci întunericul, împrejurimile și hanul par bântuite de demon: iapa răzeșului nechează „speriat și ascuțit", hanul se înfioară lung. „O ușă, în fundurile lui, se izbi. Se făcu tăcere la vatră și, cu toții privindu-ne, nu ne-am mai văzut obrazurile."

Și în această operă literară este evidentă prezența *povestirii în ramă*, ca și în celelalte narațiuni ale ciclului, însă originalitatea acesteia este dată de *existența a doi naratori*: lița Salomeia, adevărata povestitoare, și Zaharia fântânarul, direct implicat în acțiunea narată și martor al întâmplărilor. Prezența lui se face simțită prin confirmările sale scurte, repetate: „așa-i", „așa este" sau prin precizări la fel de lapidare: „– Aha! La Păstrăveni."; „Într-o poiană care a fost și mai este, căci acea pădure s-a tăiat. Îi zicea poiana lui Vlădica Sas"; „Atâta-i"; „Rachiu de drojdie de la Cotnari, întregi fântânarul"; „Aglăița... întregi Zaharia" etc.

Totodată, povestirea apare, datorită existenței celor doi naratori, dramatizată, căci dialogul se îmbină cu narațiunea, tinzând să devină dominant, mai ales atunci când intervin și alte personaje, cum este, de pildă, comisul Ioniță. Dialogul asigură un anume dinamism al întâmplărilor, dar contribuie, indirect, și la caracterizarea personajelor.

Există în această operă literară, ca și în celelalte povestiri ale volumului, două categorii de personaje: cele prezente la relatarea întâmplărilor și cele implicate direct în acțiunea povestită. Nici unele, nici altele nu sunt caracterizate complex. De pildă, eroilor povestirii li se dezvăluie identitatea și câteva însușiri: „avea o față subțirică și frumoasă", „Ilieș Ursachi, mazâl", „Vodă Calimah [...] Avea o barbă ia așa de mare... Și-ntruna și-o pieptăna cu degetele" etc. La fel de sumare sunt și referirile la personajele prezente la istorisire: mătușa Salomia „fusese femeia frumoasă" în zilele dumisale și purtase „la gât mărgăritar", iar Zaharia avea capul „bubos" și barba „încâlcită" și „zbârcită". Raportate unele la altele, personajele întâmplării prind contur prin relatările celor prezente la istorisire, care pun în valoare noțiunea și valoarea morală pe care cele dintâi le reprezintă, iar cele din urmă le apreciază.

Și în această povestire apare o lume dornică de comunicare, căreia îi place și să asculte, dar și să povestească. Așa se explică faptul că fiecare participant simte nevoia să povestească o întâmplare a sa ori a altora, la care a luat parte, a fost martor sau doar a auzit-o povestită de alții.

Atunci când unul dintre interlocutori este mai taciturn, mai reticent intervine unul dintre ceilalți, determinându-l să se destăinuie sau măcar să confirme anumite fapte, așa cum se întâmplă în povestirea de față. Formulele de adresare folosite, fie pentru a-l determina pe unul dintre interlocutori să povestească, fie pentru a le capta atenția celorlalți sunt ceremonioase, iar unele exprimă politețea: „mătușa Solomie", „dumneata", „bădică Zaharie", „cinstiți oaspeți", „bădiță Zaharie", „domnia sa comisul Ioniță" ș.a.

Condescendența exprimării dispare, însă, atunci când intervine invidia provocată de frumusețea povestirii anterioare, dar dezaprobarea nu este exprimată direct către narator, ci la modul general, ca o constatare: „că-s niște nevolnici", „Parcă ce-i bun un hârb", „cel mai netrebnic dintre toți", așa cum se exprimă Salomia despre orbul sărac.

Sadoveanu reușește, prin intermediul personajelor, să realizeze impecabil procesul de comunicare, pentru că acestea au, pe rând, rolul de inițiere a dialogului, de continuare a lui prin

Scanned with OKEN Scanner

formule specific populare, adecvate mediului, timpului și categoriei sociale a personajelor. Locul și timpul sunt sugerate prin folosirea arhaismelor, a cuvintelor populare și a regionalismelor: „nevolnici", „hârb", „buhos", „chimir", „sihle", „duducuță", „surle", „curteni", „norod" etc.

Marea artă a lui Sadoveanu constă și în faptul că însăși structura frazei subliniază o rostire ceremonioasă, prin armonia ei desăvârșită, căci așa cum remarca George Călinescu: „Opera lui Sadoveanu este o harpă eoliană, o țiteră cu mii de strune, toate acordate cu grijă timp de o jumătate de veac pentru ca nicio surpriză cacofonică să nu fie cu putință" (M. Sadoveanu, în *Viața românească* nr. 10/1955).

Vasile Voiculescu

Vasile Voiculescu (1884-1963) se naște în satul Pârscov din județul Buzău, începând să învețe la Buzău, apoi la București, la Liceul „Gheorghe Lazăr". Termină Facultatea de Medicină, își susține doctoratul și profesează meseria aleasă cu multă pasiune, în diferite localități din sudul țării. În timpul Primului Război Mondial, când se înrolează ca medic, este decorat pentru devotamentul său. În perioada dintre cele două războaie mondiale, se apropie de cercul revistei „Gândirea", devenind adept al tradiționalismului literar, pe care îl reprezintă strălucit.

După 1948, are interdicție de a publica și, în 1958, este chiar întemnițat pentru patru ani din cauza convingerilor sale considerate periculoase de către regimul comunist. La un an după eliberare, în 1963, se stinge din viață, la București.

În timpul vieții, publică mai multe volume de ***poezii*** (*„Poezii"* – 1916, *„Din țara Zimbrului"* – 1918, *„Poeme cu îngeri"* – 1927, *„Destin"* – 1933, *„Urcuș"* – 1937, *„Întrezăriri"* – 1939), dintre care cel de-al doilea, evocând eroismul românilor în timpul războiului, este premiat de Academia Română, iar următoarele două îl impun ca o voce distinctă a perioadei literare interbelice.

Culmea creației sale poetice o constituie volumul apărut postum (1964), intitulat *„Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu"*, considerat o capodoperă a liricii erotice, acesteia subordonându-i-se și alte teme. Tot postum îi apar și volumele de proză *„Capul de zimbru"* și *„Ultimul Berevoi"*, povestiri publicate în 1966, și romanul *„Zahei Orbul"* (1970).

Proza lui V. Voiculescu a impus în peisajul nostru literar un autor original, matur, sigur pe stilul său, cu mijloace artistice diferite de cele ale poetului. Majoritatea povestirilor sale au fost scrise în perioada 1946-1957 și înfățișează o lume de mit, de legendă, în care realul și imaginarul se împletesc în dezvoltarea unor teme și motive ca: vânătoarea, pescuitul, omul fantastic, animalul totemic. Unele dintre povestiri au un caracter anecdotic (*„Proba"*, *„Fata din Java"*, *„Capul de zimbru"*, *„Farsa"*), iar în altele este evident caracterul fantastic (*„În mijlocul lupilor"*, *„Pescarul Amin"*, *„Ultimul Berevoi"*, *„Sezon mort"* și *„Lostrița"*).

Ca ***dramaturg***, publică *„La pragul minunii"* (1935), *„Umbra"* (1935) și *„Fata ursului"* (1943), în care teme diverse sunt abordate într-o viziune dramatică modernă.

După cum se observă, este un autor care s-a manifestat în toate genurile literare, fiind și creatorul unui univers profund original, unic în peisajul literar românesc.

„Lostrița"

„Lostrița" este inspirată din lumea fabuloasă a pescuitului, alături de *„Pescarul Amin"*, *„Amintiri despre pescuit"*, *„Lacul Rău"*, și a fost inclusă în volumul *„Iubire magică"*. Povestirea a fost scrisă în 10/11 martie 1947, în București, și înfățișează întâmplările ciudate prin care trece pescarul Aliman în încercările sale de a prinde lostrița. *„Lostrița"* este o poveste de vânătoare și de dragoste, în același timp, „o poveste senzuală cu un erou atins de «boala iubirii»" și care „configurează imaginea unui «zburător» întors" (Gh. Crăciun, *„Istoria didactică a literaturii române"*).

Scanned with OKEN Scanner

Incipitul povestirii, un fel de prolog, prezintă credința populară despre „știma apelor", o divinitate primitivă a râurilor și a lacurilor, care, prin ieșirea ei din albia râului, provoacă inundații. Imaginată, uneori, jumătate pește, jumătate femeie, ea îi îmbie, vicleană, pe oameni în bulboane, făcându-i să se înece. De fapt, așa cum reiese din incipitul operei, „știma apelor" este una dintre reprezentările „dracului din baltă".

Povestirea continuă cu descrierea spațiului narativ – pe Bistrița, de sus de la izvoare și până dincolo de Piatră, unde stăpânea lostrița vrăjită, care făcuse multe victime în rândul copiilor, al flăcăilor, al tinerilor și, de aceea, oamenii au început să-și dea seama de primejdie și să se păzească. Numai Aliman dorea cu tot dinadinsul s-o prindă, nepierzându-și nădejdea că odată și odată o să-i cadă în mâini. Tânărul pescar întindea cârlige, îi punea nade gustoase, într-o primăvară reușind chiar s-o prindă o dată în undiță, dar i-a scăpat, ca apoi, în mijlocul verii, să o înhațe în brațe. Este momentul în care, scăpând-o din nou, a rămas în carnea brațelor cu o dezmierdare.

Aliman nu mai cunoaște liniștea și îi mergea bine, având spor numai atunci când i se arăta lostrița. Odată cu venirea toamnei și a iernii, lostrița dispare, iar Aliman este din ce în ce mai necăjit, îngândurat și palid, iar dezghețul primăvăratic sloboade apele Bistriței, care fac ravagii în calea lor.

Pe la Paște, lostrița s-a ivit iar, dar Aliman nu s-a mai putut atinge de ea, în ciuda încercărilor lui disperate. De aceea, a plecat în sus, la un sat sălbatic de pe Neagra, unde trăia un vraci bătrân, mare descântător de pești, un fel de stăpân al apelor. Acesta i-a făcut o lostriță din lemn, a vrăjit-o și l-a învățat pe Aliman descântecul pe care să-l spună când o va arunca în apă. A doua zi, după împlinirea ritualului, Bistrița se umflă din cauza ploii, mătură tot în calea ei, dar pe o sfărâmătură de plută se află o făptură omenească. Este o fată leșinată, pe care Aliman o salvează, smulgând-o furiei apelor.

Tânărul se îndrăgostește de fată și trăiesc o iubire intensă, până ce intervine Bistriceanca, mama Ilenei (căci așa o numise Aliman pe fată). Cele două femei pleacă împreună, iar Aliman le caută cu disperare, neaflând însă nimic despre ele. Doar un moșneag trecut de o sută de ani abia își mai amintea de cele două femei, care fuseseră alungate, în copilăria lui, de cei din sat, cu pietre. Nu-l mai găsește nici pe vraciul care-l descântase și, revenit acasă, Aliman acceptă să se căsătorească cu o fată mai îndrăzneață.

În ajunul nunții, Aliman visase că se însura cu lostrița și-l cununa bătrânul vrăjitor și, de aceea, când, în toiul petrecerii nupțiale, află de apariția lostriței, amețit de băutură, el se avântă s-o prindă. Gestul îi este fatal, căci flăcăul este înghițit de valuri.

Partea finală a narațiunii, ***epilogul*** întâmplărilor, cuprinde comentariul autorului, care arată că povestea lui Aliman a rămas vie în memoria colectivității, care o îmbogățește.

Așadar, este vorba de înclinația oamenilor către fabulos și de răspândirea, sub formă de basm, a întâmplării. Fabulosul se menține și, de aceea, povestea are un final deschis.

Această narațiune, o povestire fantastică, poate fi considerată și o povestire în ramă, prologul și epilogul constituind „rama" în care este încadrată acțiunea. Elementele predominante sunt cele fantastice. În primul rând, se disting ***trei planuri narative***: unul real, altul fantastic și cel al incidențelor primelor două. ***Planului real*** îi aparține imaginea satului de la munte, cu specificul său, unde sătenii trebuie să îndure revărsările apelor. Aceluiași plan îi este circumscris obiceiul căsătoriei la români, cu toate detaliile care țin de tradiții. ***Planul fantastic*** este constituit din prezența lostriței ca imagine a femeii-pește, a bătrânului vrăjitor sau a moșneagului trecut de suta de ani, precum și din întâmplările ciudate ale povestirii – dispariția fetei, căutarea și imposibilitatea găsirii ei sau identificarea ei și a mamei sale într-un alt timp, cu o sută de ani în urmă. Se observă că spațiul este unul fantastic, trecutul, imemorial, iar lor le corespunde, la stratul de suprafață, un spațiu și un timp real.

Cele două planuri se îmbină prin menținerea unei ambiguități la nivelul prezentării lostriței, fapt constatat și argumentat de Elena Zaharia Filipaș: „Pe acest joc incert al imaginii lostriței, care pare a fi când pește, când fată, niciodată fată și pește în același timp, merge tot restul

Scanned with OKEN Scanner

textului, până la finalul indecis, în plan fantastic, al ultimei întâlniri de astă dată în apă – dintre Aliman şi lostriţă" (*„Introducere în opera lui Vasile Voiculescu"*).

Tot de fantastic ţine ***atmosfera de basm***, sugerată deopotrivă de chipul personajelor şi de modul de relatare a unor întâmplări. Chiar incipitul ne introduce într-o lume fabuloasă de basm, iar Aliman apare asemenea unui Făt-Frumos, căci era un bărbat frumos şi voinic, care nu ştia de frica nimănui. Alteori, autorul ne spune că între cei doi tineri era dragoste nemaiîntâlnită pe acele locuri, iar flăcăul o numeşte pe iubita sa necunoscută, Ileana, cu evidentă aluzie la numele Cosânzenei din basmele noastre populare.

La baza povestirii stă ***mitul ştimei***, un corespondent al mitului Sirenei şi al Ondinei, precum şi ***mitul totemic*** sau al ***dublului*** (bătrânul vrăjitor face o „copie" din lemn a lostriţei). Lor li se adaugă o variantă a ***mitului faustic***, pentru că Aliman face un pact cu diavolul în momentul în care aruncă în apă lostriţa de lemn şi rosteşte descântecul prin care se lepăda de lumea lui Dumnezeu.

Febrilitatea căutărilor eroului, dorinţa lui arzătoare de a prinde lostriţa cu preţul oricărui efort sau risc pun în evidenţă un alt motiv prezent în numeroase creaţii literare – aventura omului în căutarea idealului absolut. Simbolul absolutului devine lostriţa, către care Aliman tinde, dar ştima apelor nu poate fi prinsă şi, ca urmare, absolutul rămâne intangibil şi i se refuză eroului.

Prin relatarea întâmplărilor, chipul personajelor, limbajul folosit, cu tentă populară şi arhaică, Vasile Voiculescu sporeşte atmosfera de taină şi se apropie, astfel, de alte povestiri din literatura română, cum ar fi cele scrise de Mihail Sadoveanu, Gala Galaction ş.a.

„În mijlocul lupilor"

Povestirea *„În mijlocul lupilor"*, datată 2 mai 1947, face parte, după părerea criticului Vladimir Streinu, din categoria „basmului scurt", alături de *„Iubire magică"*, *„Schimnicul"* (apud Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II). Şi aici se întâlneşte ***tema centrală*** a prozei lui Vasile Voiculescu: „moartea lumii magice în braţele civilizaţiei raţionale" (Eugen Simion, *op. cit.*), o încercare de a explica sacrul, magicul în chip profan, raţionalist, aşa cum se observă foarte clar în finalul operei.

Titlul povestirii constituie o trimitere la evenimentul central, la care personajul narator participă nemijlocit, alături de eroul întâmplării relatate. Aceştia stau împreună în mijlocul haitei de lupi, unul dovedindu-şi iscusinţa de a-i stăpâni, altul trăind teama şi uimirea în faţa dezlănţuirii fiarelor şi a priceperii celuilalt. *„În mijlocul lupilor"* este o povestire în ramă, ***incipitul*** cuprinzând un fel de punere în temă prin creionarea cadrului în care se desfăşoară istorisirea. Aici, gazda şi oaspeţii săi discută despre vânătoare, fenomenul fiind raportat şi la prezent, şi la trecut, pus în relaţie cu anumite ritualuri magice.

Acum intervine naratorul, un magistrat, care povesteşte o întâmplare în care a fost direct implicat. El se adresează deopotrivă gazdei şi celorlalte persoane prezente la discuţie, descriind cu un vizibil fior liric locurile unde s-au petrecut faptele şi în care natura creează impresia de primitivitate tulburătoare. Naratorul îşi motivează experienţa trăită nu prin pasiunea pentru vânătoare, ci prin faptul că începuse să adune rudimente de drept popular pentru un studiu. Scopul relatării este de fapt acela de a adânci şi de a argumenta discuţia începută, naratorul exprimându-şi, în acelaşi timp, o anumită opinie, aşa cum se întâmplă în finalul povestirii.

Judecătorul îşi începe povestirea pornind de la faptul că, într-una dintre zile, a judecat un ţăran învinuit că vânase fără permis de vânătoare, o căprioară, în sezon oprit. Achitându-l pe inculpat, din lipsă de probe, el află de la sătenii nemulţumiţi de judecata făcută că împricinatul a pus lupii – care au încolţit căprioara – să lucreze pe socoteala lui. Ţăranul era un mare vrăjitor de lupi, fapt pentru care i se spunea „Luparul". Aceasta este întâmplarea care schimbă

Scanned with OKEN Scanner

situația și determină ***desfășurarea acțiunii***, căci, incitat de aceste destăinuiri, magistratul devine curios și încearcă să se convingă de adevăr. Astfel, el îl vizitează pe țăran chiar la locuința lui, unde acesta trăia singur, într-o sărăcie de neimaginat.

Judecătorul observă înfățișarea ciudată a interlocutorului său, insolitul locuinței și află de la țăran că a deprins de mic copil, de la înaintașii săi, meșteșugul de a se înțelege cu lupii în limba lor. Pentru a-l convinge, Luparu îi promite vizitatorului său că îl va lua într-o noapte ca să-i arate meșteșugul lui la lupi, alegând, în acest scop, noaptea Sfântului Andrei.

Reîntors la data stabilită la locuința Luparului, judecătorul constată, cu aceeași uimire de la început, alte detalii semnificative care îi scăpaseră la prima vizită: chipurile de animale desenate pe pereți mânate de un om uriaș cu o bâtă enormă și alte chipuri de fiare plăsmuite din lut, la fel de ciudate ca și desenele.

Este descris drumul până la locul întâlnirii și scena bizară, tensionată a confruntării cu lupii, moment care constituie ***punctul culminant*** al acțiunii. Peisajul sugerează parcă un început de lume, un alt tărâm misterios. Cu toate instinctele dezlănțuite, judecătorul asistă la întâlnirea Luparului cu haita, pe un fundal sonor dominat de diferite glasuri ale lupilor și de melopeea omului. Lupii țineau mereu gâtlejurile în sus, își schimbau între ei locurile, săreau în picioare, boceau, clănțăneau din dinți, dănțuiau așa cum le buciuma stăpânul.

Zăpăcit, amețit și hipnotizat totodată de reprezentația aceasta, povestitorul se prăbușește din vârful copacului în mijlocul lupilor, de unde Luparul îl salvează îndepărtând fiarele și cărându-l în spate până la locuința acestuia.

Finalul povestirii îl surprinde pe narator acasă, nedumerit de cele întâmplate, căci, trezindu-se în patul din odaia de culcare de la reședință, crede că, dacă n-ar fi existat durerea de la gleznă, din cauza căzăturii, ar fi fost convins că a visat.

Istorisirea se termină aici, stârnind însă curiozitatea celor din jur. Aceștia și mai ales gazda vor să știe ce s-a mai întâmplat cu Luparul și cum se explică experiența trăită de narator. Judecătorul crede că omul l-a putut supune pe lup numai cunoscându-l în chip magic. De aceea, o întâmplare ca aceasta, particulară prin ineditul ei, sintetizează un fenomen magic cu caracter de generalitate și anume acela că magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo.

După cum se vede, autorul relatează, din perspectiva naratorului, o întâmplare absolut neobișnuită, greu de explicat și marchează în mai multe rânduri efortul acestuia de a înțelege faptele petrecute, parcurgând un sinuos drum al cunoașterii, care cuprinde nedumerire, îndoială, ipoteze dintre cele mai diverse, cu suport științific sau magic.

Oscilația aceasta se datorează faptului că autorul surprinde, prin experiența personajului, interferența dintre două lumi – cea a omului modern, a citadinului și cea a unei civilizații rurale arhaice. Astfel, intelectualul interesat inițial în primul rând de aspectul științific al fenomenului se va vedea obligat să recunoască existența unor practici magice și credințe străvechi al căror înțeles este ascuns celor neinițiați. Întâmplarea se petrece într-un decor rural arhaic, iar cadrul istorisirii este unul urban, care accentuează interferența amintită.

Interesul pentru istorisirea sa este cu atât mai mare, cu cât magistratul se adresează unor citadini ca și el, care n-au trăit o experiență similară. Interlocutorii nu pun la îndoială credibilitatea povestitorului și nici exactitatea relatării, căci nu-l întrerup, dar încearcă să găsească și o altă explicație fenomenului.

Acestor două lumi aparțin și cele două personaje – judecătorul și Luparul –, dar în ipostaze diferite. Primul apare în dublă ipostază – de personaj și de narator –, pe când Luparul este doar personaj, e drept, unul ciudat, un erou solitar. Ca personaj, judecătorul se antrenează în discuție cu interlocutorii săi, cărora le povestește apoi, ca narator, una dintre întâmplările la care a fost martor și al căror protagonist a fost Luparul.

Naratorul îi realizează acestuia un portret, având asupra lui propria perspectivă, pe lângă cea a sătenilor, care îl priveau ca pe o urâciune a lumii, capabil să pună fiarele în slujba lui.

Scanned with OKEN Scanner

Tot localnicii spuneau că, în preajma lui, nu suferă să viețuiască niciun dobitoc domestic, din cele ce se găsesc în gospodăriile oamenilor.

Din punctul de vedere al povestiturului, Luparul era un bărbat slab, înalt, ciolănos, trist, cu o privire pătrunzătoare și cu mâinile ca niște labe. Avea un chip ca de spân, cu o barbă rară și țepoasă, având în toată înfățișarea lui ceva tainic.

Perspectivele asupra personajului – cea a naratorului și a sătenilor – nu se contrazic în totalitate, cel dintâi încercând să verifice opinia oamenilor atât din curiozitate, cât și prin prisma îndatoririlor profesionale. Într-adevăr, Luparul după înfățișare se arăta un om anormal, iar izul sălbatic pe care îl împrăștie trupul lui este iarăși o realitate, pe care scriitorul îl pune mai întâi pe seama unei bunde de blană cu care era îmbrăcat, apoi consideră că este vorba despre un miros descântat, cu putere magică, prin care acesta stăpânea lupii dezlănțuiți. Însă, indiferent de părerile tuturor, Luparul rămâne un erou solitar, întrucât trăiește izolat în mijlocul pădurii, într-un fel de speluncă, unde nu are pe nimeni apropiat.

Se observă, totodată, că, atât în creionarea personajului, cât și în structurarea discursului narativ, Vasile Voiculescu respectă tipicul povestirii, în general: așa cum arăta Eugen Simion, scriitorul „începe povestirile cu ceva ce am putea denumi o *punere în temă* (o discuție, de pildă, între oameni cultivați [...]), după care urmează narațiunea propriu-zisă, ca argument la premisa avansată și, la sfârșit, o încercare de a explica în chip rațional faptele iraționale din cuprinsul povestirii. *Explicația* decide, de regulă, neputința de a explica" (*Scriitori români de azi*, III). Este, de fapt, o încercare de a explica sacrul, magicul în chip profan, lucru imposibil de realizat, pentru că taina vrăjitoriei este interzisă individului profan.

Încadrând povestirea în ramă, autorul nu uită să fixeze atât timpul și spațiul în care se face relatarea, cât și pe cele ale narațiunii propriu-zise relatate de povestitor. În acest sens, se remarcă arta cu care Vasile Voiculescu creează, apelând la descriere, un cadru bizar, faptele relatate părând să aparțină unei lumi de mult apuse.

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA

Denumirea de *nuvelă* provine din fr. *nouvelle* şi it. *novella* („povestire", „nuvelă", „noutate"), care, la rândul lor, sunt de origine latină: *novella* („lucru nou, noutate").

Nuvela este o ***specie a genului epic cult în proză***, situându-se ca dimensiuni între schiţă şi roman. Nuvela are un singur fir narativ, dar acţiunea este mai amplă decât în schiţă, complicându-se progresiv. Întâmplările înfăţişate sunt inedite, surprinzătoare, iar relatarea lor se caracterizează prin obiectivitate, scriitorul intervenind relativ puţin prin consideraţii personale, iar participarea afectivă fiind redusă, cu sentimentele exprimate indirect, prin prezentarea întâmplărilor şi prin mijlocirea personajelor. De aceea, exceptând nuvelele fantastice, această specie literară are un grad mare de verosimilitate, comparativ, de pildă, cu povestirea.

Nuvela are mai multe personaje decât schiţa, dar numărul lor este relativ mic, comparându-le cu cele din roman. Aceste personaje sunt însă complex caracterizate, atenţia fiind concentrată mai mult asupra lor decât asupra acţiunii. Acţiunea se dezvoltă de obicei în jurul unui personaj principal, intriga este riguros construită, iar conflictul este concentrat şi tinde direct spre o concluzie.

Deci, nuvela poate fi definită ca o operă cu caracter cult în proză, mai întinsă decât schiţa, având un singur fir narativ, un conflict concentrat şi o acţiune mai complicată decât a schiţei, acţiune la desfăşurarea căreia participă mai multe personaje, prezentate în mediul lor de viaţă, accentul căzând asupra caracterelor acestora, nu pe acţiune.

După curentul literar căruia îi aparţin autorii lor, nuvelele pot fi renascentiste, romantice, realiste, naturaliste etc., iar, după aspectele înfăţişate, istorice, filozofice, de moravuri, fantastice, umoristice, psihologice şi anecdotice.

Ca specie literară, nuvela apare în secolul al XIII-lea, în literatura italiană: este vorba despre o colecţie de nuvele anonime, intitulată *Il novellino* sau *Cento novelle antiche*.

Sensul de „povestire scurtă" a fost folosit pentru prima dată în Renaşterea italiană, în *Decameronul* lui Boccaccio. În ***literatura universală***, exemplul a fost urmat de scriitori ca F. Sacchetti şi M. Bandello (în Italia), Margueritte de Navarre (în Franţa) şi Cervantes (în Spania).

Nuvela cunoaşte un avânt deosebit în secolul al XIX-lea, în toate curentele literare, prin scriitori ca E. T. A. Hoffmann, A. E. Poe, P. Merimée, G. de Maupassant, A. Cehov etc. şi, în secolul al XX-lea, prin Thomas Mann, Luigi Pirandello, Ernest Hemingway ş.a.

Unii specialişti consideră că, în ***literatura română***, începuturile nuvelei pot fi marcate chiar de cele 42 de legende din *„O samă de cuvinte"*, care deschid letopiseţul lui Ion Neculce. Nuvela se impune însă ca specie epică o dată cu publicarea operei literare *„Alexandru Lăpuşneanul"* (1840) a lui Costache Negruzzi, considerat creatorul acestei specii în literatura română. Între anii 1850 şi 1864, Gheorghe Asachi publică o serie de nuvelele istorice, întărind statutul acestei specii literare în peisajul artistic românesc.

Nuvela este prezentă ca specie literară de-a lungul întregii evoluţii a literaturii române, abordată de scriitori paşoptişti şi postpaşoptişti (M. Kogălniceanu, Al. I. Odobescu, Nicu Gane, Nicolae Filimon, B. P. Hasdeu ş.a.). De asemenea, ***marii clasici ai literaturii române*** scriu numeroase nuvele de facturi diferite: excelează în scrierea nuvelelor M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Slavici sau Ion Creangă – a cărui operă *„Moş Nichifor Coţcariu"* este socotită nuvelă –, urmaţi de scriitori ca Barbu Ştefănescu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu.

În ***perioada interbelică***, nuvela este cultivată de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Gib Mihăescu ş.a., ca, ***după cel de-al doilea război mondial***, să-şi continue existenţa în scrierile lui Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuş Neagu, Ştefan Bănulescu, pentru mulţi dintre aceştia, unele dintre nuvele fiind exerciţii preliminare pentru romanele de mai târziu.

Şi ca ***diversitate tipologică***, nuvela românească este raportată atât la unele curente literare: astfel, ea poate fi romantică (Mihai Eminescu – *„Sărmanul Dionis"*, *„Cezara"* etc.), realistă (Nicolae Filimon – *„Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala"*, Ioan Slavici – *„Popa Tanda"*) sau naturalistă (Barbu Ştefănescu Delavrancea – *„Zobie"*, *„Milogul"* ş.a.), cât şi la modalitatea de tratare a unor subiecte, a unei anumite tematici: din acest punct de vedere,

Scanned with OKEN Scanner

nuvela poate fi istorică (C. Negruzzi – *„Alexandru Lăpușneanul"*), psihologică (I. L. Caragiale – *„În vreme de război"*, Ioan Slavici – *„Moara cu noroc"* etc.), fantastică (M. Eminescu – *„Sărmanul Dionis"*, I. L. Caragiale – *„La hanul lui Mânjoală"*, Mircea Eliade – *„La țigănci"* etc.), umoristică (I. L. Caragiale – *„Două loturi"*), anecdotică (C. Negruzzi – *„Au mai pățit-o și alții"*) sau postmodernă (M. Nedelciu – *„Aventuri într-o curte interioară"*).

3. NUVELA ISTORICĂ

Nuvela istorică pornește de la fapte autentice, atestate de documentele vremii evocate. Ea are, așadar, ca izvor de inspirație fapte istorice atestate în cronici (letopisețe), documente de epocă sau mărturii ale unor martori la evenimentele narate.

Fiind o operă de ficțiune, nuvela istorică nu respectă cu exactitate ordinea și autenticitatea evenimentelor narate, ci creează situații și/sau personaje noi, dând astfel întâmplărilor un alt curs decât cel adevărat. În felul acesta, faptul istoric devine mai captivant pentru cititor, atmosfera mai tensionată, iar acțiunea, la care participă personaje vii, puternice, verosimilă. În acest tip de nuvelă este realizată și culoarea locală și de epocă, printr-un limbaj specific arhaic, prin descrierea obiceiurilor vremurilor respective, a interioarelor, a vestimentației etc.

Nuvela istorică apare în literatura română în perioada preromantismului și a romantismului, când scriu nuvele istorice Mihail Kogălniceanu, Gheorghe Asachi, Nicu Gane, multe dintre ele bazându-se nu numai pe adevărul istoric, ci și pe anumite legende. Mai târziu, după perioada romantică, va scrie nuvele istorice Alexandru Odobescu (*„Doamna Chiajna"*, *„Mihnea-Vodă cel Rău"*), dar creatorul incontestabil al acestei specii epice în literatura noastră este C. Negruzzi, cu al său *„Alexandru Lăpușneanul"*.

Nuvelele lui Costache Negruzzi și Alexandru Odobescu înnobilează literatura română cu creații în care sunt înfățișate evenimente din istoria noastră cu nuanțe grave, tragice, la care participă personaje cu caractere puternice.

Costache Negruzzi

Costache (Constantin) Negruzzi (1808-1868), prozator, poet, memorialist și dramaturg din generația pașoptistă, s-a născut la Trifeștii-Vechi din județul Iași, dintr-o familie de răzeși ridicați la rangul de mici boieri.

Învață în particular greaca și franceza și, după ce deprinde și slova românească, citește cu pasiune cărțile din bogata bibliotecă a familiei. Se refugiază cu familia în Basarabia și la înapoierea în Iași ocupă diferite slujbe administrative, printre care și cea de primar. Sprijină apariția gazetei „Albina românească" a lui Gh. Asachi, colaborează la „Gazeta teatrului" din București și este membru al „Societății Filarmonice". Contribuie la editarea revistei „Dacia literară" (1840), ca apoi să fie cooptat și în colectivul de conducere al Teatrului Național din Iași alături de V. Alecsandri, M. Kogălniceanu și P. M. Câmpeanu (1840-1842).

În 1857 editează singurul său volum intitulat autoironic *„Păcatele tinereților"* alcătuit din patru cicluri: *„Amintiri de juneță"*, *„Fragmente istorice"*, *„Neghină și pălămidă"* și *„Negru pe alb"*.

C. Negruzzi este creatorul nuvelei romantice prin *„Zoe"* și *„O alergare de cai"*, dar poate fi socotit și creatorul stilului epistolar prin ciclul *„Negru pe alb. Scrisori la un prieten"*, în care înfățișează aspecte diverse prin care reconstituie un anumit loc și timp istoric, o societate cu particularitățile ei.

Trecutul istoric este prezentat în *„Fragmente istorice"*, unde sunt cuprinse creații ca *„Aprodul Purice"*, *„Regele Poloniei și domnul Moldovei"*, *„Sobieski și românii"*, dar și capodopera *„Alexandru Lăpușneanul"*, modelul nuvelei istorice în literatura română.

Se stinge din viață în anul 1868, după ce, cu un an mai înainte, devenise membru al Academiei Române. El va rămâne în conștiința posterității ca un scriitor a cărui operă este deschizătoare de drumuri în câteva direcții importante ale literaturii române și care a folosit un stil sobru, echilibrat – trăsături ale clasicității.

Scanned with OKEN Scanner

„Alexandru Lăpuşneanul"

Costache Negruzzi este autorul celei ***mai valoroase nuvele istorice*** din ***literatura română***, intitulată *„Alexandru Lăpuşneanul"*, publicată în anul 1840, în primul număr al revistei „Dacia literară".

Scriind nuvela, Costache Negruzzi s-a inspirat mai ales din cronica lui Grigore Ureche, deşi îl citează pe Miron Costin atunci când înfăţişează, în câteva pagini memorabile, cei cinci ani ai celei de-a doua domnii a lui Alexandru Lăpuşneanu (1564-1569).

În general, autorul respectă adevărul istoric, trimiţând chiar la cronică atunci când vorbeşte despre doamna Ruxanda („zice cronica"). Adesea se abate însă de la datele reale, cum ar fi faptul că Moţoc, Spancioc şi Stroici nu mai trăiau în momentul revenirii lui Lăpuşneanu pe tronul Moldovei.

După cum o arată şi ***titlul*** nuvelei, autorul îşi propune să scoată în relief cu toată vigoarea figura impresionantă a acestui domnitor al Moldovei, personalitatea lui complexă şi controversată.

Fiind o ***operă epică***, modul de expunere predominant al nuvelei este naraţiunea, prin intermediul căreia autorul relatează un şir de întâmplări, începând cu sosirea lui Lăpuşneanu în ţară înaintea celei de-a doua domnii şi terminând cu moartea sa tragică. Ca în orice operă epică, spaţiul şi timpul acţiunii sunt bine precizate, întâmplările petrecându-se fie în apropiere de Tecuci, fie la curtea domnească, în biserică sau în Cetatea Hotinului, de-a lungul întregii sale scurte domnii. Relatarea faptelor se face la persoana a III-a, în mod obiectiv, de aceea autorul îşi permite rareori să exprime un punct de vedere personal (şi, când apare nota personală, remarcăm o mare reţinere din partea autorului de a participa în chip nemijlocit la prezentarea evenimentelor), puţine fiind chiar abaterile de la consemnările cronicii care i-a servit ca izvor.

Atitudinea şi sentimentele lui Negruzzi sunt exprimate însă indirect, prin intermediul întâmplărilor narate şi al personajelor, care se caracterizează prin diversitate tipologică, începând cu domnitorul Lăpuşneanu, doamna Ruxanda, vornicul Moţoc şi terminând cu Spancioc, Stroici şi mitropolitul Teofan.

Subiectul nuvelei este riguros structurat în patru părţi, precedate de câte un moto.

Prima parte, având motoul *Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreau*, constituie expoziţiunea nuvelei, în care este prezentat momentul sosirii în ţară a lui Alexandru Lăpuşneanu, venind cu ajutor turcesc, pentru a-l înlătura pe Tomşa şi a ocupa din nou tronul Moldovei. El este întâmpinat de vornicul Moţoc, de postelnicul Veveriţă, de spătarul Spancioc şi de Stroici, care-i cer însă acum fostului domnitor să renunţe la planul său, căci poporul nu-l iubeşte. Hotărât să pună ordine în ţară şi să-i pedepsească pe boierii lacomi şi trădători, domnitorul respinge categoric pretenţiile celor patru boieri şi promite că va mântui ţara de rele. Speriat de atitudinea intransigentă a lui Lăpuşneanu, Moţoc îşi schimbă opţiunea, îi cere iertare şi, ipocrit, îl sfătuieşte pe domnitor să intre în ţară doar cu oastea pământeană, asigurându-l de ajutorul multora dintre boieri. Înţelegând intenţiile vornicului, domnitorul îi arată deschis ce crede despre el, dar îi făgăduieşte că nu îl va ucide, ci-l va folosi ca să preia furia, blestemele norodului.

Această primă parte a nuvelei conţine şi intriga acţiunii, deoarece, pe lângă conflictul deschis dintre domnitor şi boieri, este prezentată hotărârea lui Lăpuşneanu de a izbăvi ţara de toate relele.

Partea a doua, cu motoul *Ai să dai samă, Doamnă!* cuprinde întâmplările determinate de urcarea lui Lăpuşneanu pe tronul Moldovei, adică desfăşurarea subiectului. Astfel, Tomşa fuge în Muntenia, norodul îl întâmpină pe noul domnitor cu bucurie şi cu speranţe, iar acesta începe lupta împotriva boierilor care-l trădaseră. El îi ucide fără milă la cea mai mică plângere sau bănuială, îi deposedează de averi şi, sfătuit şi ajutat de Moţoc, pune la cale noi răzbunări.

Doamna Ruxanda, înduioşată de lacrimile văduvelor şi ale orfanilor, încearcă să-i îmbuneze inima crudului voievod şi-i cere să înceteze vărsările de sânge. Lăpuşneanu îi promite cu cinism că în curând nu va mai vedea capete tăiate şi chiar a doua zi îi va da „un leac de frică".

În ***partea a treia***, care are motoul *Capul lui Motoc vrem...*, acţiunea atinge punctul culminant în scena decapitării celor patruzeci şi şapte de boieri, urmată de episodul uciderii lui Moţoc de către mulţime.

Scanned with OKEN Scanner

După slujba de la Mitropolie, voievodul se adresează tuturor și recunoaște cinic, crimele săvârșite, motivându-și acțiunile ca fiind necesare pentru binele și liniștea țării. El își exprimă apoi dorința de a trăi cu toții în pace și frăție și cere iertare mulțimii adunate, invitându-i apoi pe boieri la un ospăț la curte. Aici, Lăpușneanu poruncește să fie omorâți patruzeci și șapte de boieri. Capetele celor uciși sunt așezate într-o uriașă piramidă, acesta fiind „leacul de frică" promis doamnei Ruxanda, care leșină văzând această grozăvie.

În tot acest timp, o mare mulțime se adunase la palatul domnesc, ea cerând capul vornicului Moțoc, considerat vinovat de toate relele îndurate. Cruțat inițial, Moțoc este dat de domnitor pe mâinile mulțimii dezlănțuite, în ciuda rugăminților disperate ale vornicului și astfel voievodul își duce la îndeplinire planul său diabolic; singurii care scapă, fugind din țară, sunt Spancioc și Stroici.

Partea a patra, având ca moto *De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu*, constituie deznodământul acțiunii, din care aflăm că, timp de patru ani, Lăpușneanu nu mai tăiase nici un boier, dar născocise alte schingiuiri. Neliniștit că Spancioc și Stroici trecuseră Nistrul, domnitorul se mută în Cetatea Hotinului, pentru a-i supraveghea de aproape, dar aici el se îmbolnăvește grav, situație în care își exprimă dorința de a se călugări. În timpul unei crize, mitropolitul, crezând că voievodul se stinge, îl călugărește, dându-i numele de Paisie, și îl proclamă domn pe fiul lui Lăpușneanu, Bogdan. Trezit din letargie și văzându-se călugărit, Lăpușneanu se înfurie strigând memorabila replică: „... de mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu" și amenințându-i pe toți din jurul său, între care se aflau doamna Ruxanda și Bogdan, fiul său.

Spancioc și Stroici, înapoiați de curând, o îndeamnă pe doamna Ruxanda să-i dea otravă domnului, iar aceasta, speriată că viața ei și a copilului ei este în primejdie și încurajată de mitropolitul Teofan, care-i promite iertarea lui Dumnezeu, săvârșește actul criminal. După scurt timp, voievodul moare în chinuri, în mâinile călăilor săi.

Nararea faptelor se face în mod ***obiectiv***, respectând, în general, izvorul de la care s-a pornit, față de care scriitorul își ia câteva libertăți în privința prezentării unora dintre personaje (Tomșa, Spancioc, Stroici) și a acțiunilor întreprinse de acestea, cu scopul de a asigura coerență structurii narative și de a menține intensitatea conflictului dintre domnitor și boieri. Totodată, punctul de vedere al scriitorului este rareori exprimat direct, și atunci cu totul întâmplător, prin expresii ca „această deșănțată cuvântare", „meditează vreo nouă moarte", „a-și dezvălui urâtul caracter", „dorul lui cel tiranic" etc.

Narațiunea se desfășoară liniar, printr-o înlănțuire gradată a momentelor, iar unitatea conținutului, echilibrul părților și a întregului subiect, exprimarea neimplicată afectiv constituie elementele *clasice* ale acestei opere. Acestora li se alătură elementele *realiste*, care constau în obiectivitatea și maniera impersonală a povestirii, naratorul fiind omniscient, sau în descrierea amănunțită a decorului, a vestimentației. Conflictul puternic, acțiunea tensionată, cuvintele memorabile și sentențioase ale personajelor, adresarea directă, uneori a autorului către cititor, cu o tentă ușor retorică, precum și construcția personajelor, în special al celui principal, sunt trăsături *romantice* ale scrierii, realizate de Negruzzi într-o manieră artistică remarcabilă, care transformă nuvela într-un adevărat model.

Personajul principal este unul de excepție, el fiind înfățișat în situații deosebite, profund dramatice. Lăpușneanu este un *erou romantic*, prezentat în antiteză cu doamna Ruxanda și într-o permanentă opoziție cu toate celelalte personaje. Faptele sale, caracterizate prin cruzime, precum și moartea eroului prin otrăvire constituie alte elemente romantice ale nuvelei, care se adaugă celui fundamental – inspirația din trecutul istoric –, idee prezentă în programul romantismului românesc. Datorită perfectei îmbinări a elementelor clasice, realiste și romantice din opera lui, Al. Piru (*C. Negruzzi*) îl considera pe Costache Negruzzi „un clasic al romantismului".

Pe lângă ***narațiune***, care este modul de expunere predominant, autorul mai utilizează ***descrierea*** și ***dialogul***, prima folosită în inegalabilul portret pe care îl realizează doamnei Ruxanda sau în reliefarea psihologiei maselor de țărani ridicați împotriva lui Moțoc. Atât în narațiune, cât și în descriere, sunt folosite și arhaisme, cu ajutorul cărora scriitorul redă numeroase detalii în prezentarea vestimentației personajelor, a obiceiurilor, a limbajului și

Scanned with OKEN Scanner

atmosferei epocii evocate: „zobon", „benişel", „felendreş", „şlic", „jungher", „spahiu", „vornic", „aprod" etc.

Descrierea şi naraţiunea contribuie la plasarea acţiunii în timp şi spaţiu. Astfel, acţiunea se petrece fie aproape de Tecuci, fie la curtea domnească, la mitropolie sau în cetatea Hotinului, de-a lungul celei de-a doua domnii a eroului (1564-1569).

Dialogul ocupă, de asemenea, un loc privilegiat în structura nuvelei, fiind una dintre modalităţile de seamă prin care sunt reliefate trăsăturile personajelor. De aceea, în funcţie de atitudinea şi însuşirile personajelor, el se poartă fie tensionat şi cinic, fie insinuant şi ironic, fie sincer şi disperat.

Acest mod de expunere se caracterizează printr-un limbaj viu, colorat cu expresii, proverbe, metafore populare: „trântori de care trebuie curăţit stupul", „să facă ţânţar armăsar", „lupul părul schimbă dar năravul ba", „a arăta asprime", „a se boci ca o muiere" etc.

Folosirea dialogului mai ales în reliefarea însuşirilor personajelor şi, în mod particular, ale lui Alexandru Lăpuşneanu se explică prin faptul că autorul pune accentul, ca în orice nuvelă, pe conflict şi pe caracterizarea complexă a personajului principal, prezentat în evoluţia sa.

Datorită complexităţii personajului principal, a conflictului puternic şi tensionat, a unităţii compoziţionale închegate şi echilibrate, nuvela ***Alexandru Lăpuşneanul poate fi alăturată marilor realizări din literatura universală***, fapt ce l-a determinat pe George Călinescu să afirme în *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"* că ea „ar fi devenit o scriere celebră ca şi «Hamlet», dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale".

Valoarea ei incontestabilă este dovedită şi de faptul că nuvela a fost sursă de inspiraţiw pentru mulţi alţi scriitori, dintre care îi amintim pe Mihai Eminescu, Ion Pillat sau pe George Mihail Zamfirescu.

Caracterizarea personajelor

Fiind o *nuvelă*, opera literară *„Alexandru Lăpuşneanul"* are un număr relativ redus de personaje, faţă de roman, dar mai multe decât schiţa, iar accentul cade pe caracterizarea complexă a personajului principal.

Personajul principal al nuvelei este ***Alexandru Lăpuşneanu***, al cărui nume constituie şi titlul operei. El este un personaj real, cu atestare istorică, o personalitate cunoscută a istoriei noastre. Nuvela lui Negruzzi îl înfăţişează pe Lăpuşneanu în timpul celei de-a doua domnii, când, ajutat de turci, vine în ţară pentru a lua tronul Modovei.

În nuvelă, Lăpuşneanu întruchipează pe tiranul crud şi sângeros, răzbunător şi viclean. Comportarea sa este considerată maladivă, în timp ce personajul este socotit chiar „un damnat osândit de Providenţă să verse sânge şi să năzuie după mântuire" (G. Călinescu, *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*).

Atitudinea şi însuşirile enumerate ale lui Lăpuşneanu, comportamentul său au la bază unele motivaţii de ordin istoric şi psihologic, iar defectele menţionate, definitorii pentru el, nu exclud unele calităţi, ceea ce face din el un personaj complex. Din punct de vedere istoric, scopul politicii sale era sporirea autorităţii domnitorului prin limitarea puterii marii boierimi, eroul pierzându-şi încrederea în boierii de care fusese trădat în prima domnie.

De aceea, privit în complexitatea sa, Alexandru Lăpuşneanu nu este doar o simplă brută însetată de sânge, ci un monarh ce nu tolerează opoziţia boierilor, împotriva cărora e decis să ia măsuri drastice.

Lăpuşneanu este lucid şi prevăzător, consultându-se cu vornicul Bogdan, care îl însoţeşte: „Ce socoţi, Bogdane, zice după puţină tăcere, izbândi-vom oare?", dar îşi exprimă îndoiala în privinţa spuselor acestuia.

Primeşte delegaţia boierilor cu prefăcută bunăvoinţă („[...] zise [...] silindu-se a zâmbi"), dar, orgolios, dârz şi neabătut în hotărârea sa, nu cedează în faţa greutăţilor, nu renunţă uşor la planurile lui, respingând astfel categoric şi mânios pretenţia acestora de a nu intra în ţară.

„– Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu pe voi, şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă-ntorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt."

Scanned with OKEN Scanner

Lăpușneanu este inteligent, cu spirit de pătrundere a evenimentelor și o bogată experiență, ceea ce-i permite să-și dea seama de adevăratele intenții ale lui Moțoc, căruia i se adresează fără menajamente:

„– Să mă-ncred în voi? zise Lăpușneanul, înțelegând planul lui. Pesemne gândeați că eu nu știu zicătoarea moldovenească că: «Lupul părul schimbă, iar năravul ba?»".

Totodată, este un fin psiholog, care sesizează cu ușurință caracterul și psihologia celor din jurul său. Pentru el, Veveriță este un opozant vechi și deschis, Spancioc este patriotul tânăr și orgolios, Stroici un copil neștiutor și necunoscător al oamenilor, căruia „i se pare că toate paserile ce zboară se mănâncă", în timp ce Moțoc este „învechit în rele", deprins a se ciocoi la toți domnii, pe care i-a trădat pe rând.

Voievodul dovedește abilitate politică, încercând să se apropie de popor și orientând nemulțumirile acestuia către boieri. De aceea, gândind acest plan, el i se adresează cinic lui Moțoc „[...] te voi cruța, căci îmi ești trebuitor, ca să mă mai ușurezi de blestemurile norodului".

Încă de la sosirea sa, „norodul pretutindene îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie", căci, naiv și ușor de manipulat, după Negruzzi, el nu-și dă seama de adevăratul caracter al domnitorului.

Ajuns însă din nou la putere, Lăpușneanu devine crud, violent și brutal și, însetat de răzbunare, îi ucide fără milă pe boieri pentru greșeli adevărate ori plăsmuite, sau îi deposedează de averi pe toți cei care îl trădaseră.

Nici chiar atitudinea binevoitoare față de doamna Ruxanda nu este sinceră și permanentă, durând doar până când aceasta îi amintește de crimele săvârșite: „Lăpușneanu posomorându-se, desfăcu brațele: Ruxanda căzu la picioarele lui". Mai mult decât atât, atunci când doamna insistă să înceteze vărsarea de sânge, el devine impulsiv și violent prin limbaj și gesturi:

„Muiere nesocotită! strigă Lăpușneanu sărind drept în picioare și mâna lui, prin deprindere, se răzămă pe junghiul din cingătoarea sa."

Totuși, el știe să-și stăpânească aceste impulsuri, modificându-și comportamentul pentru a-i induce în eroare pe ceilalți, ascunzându-și adevăratele intenții: „[...] dar îndată stăpânindu-se, se aplecă și ridicând pre Ruxanda de jos:

– Doamna mea, îi zice, să nu-ți mai scape din gură astfel de vorbe nebune că, zău, nu știu ce se poate întâmpla."

Ipocrit, ironic și insinuant, profitând de credulitatea soției, Lăpușneanu îi promite încetarea uciderilor și un „leac de frică". Pentru acest tiran însetat de sânge, rugămintea doamnei Ruxanda și promisiunea lui sunt prilejul cel mai nimerit de a-și pune în aplicare diabolicul plan croit dinainte.

Ipocrizia lui atinge cote maxime în timpul cuvântării de împăcare cu boierii, rostită în biserică. El simulează cucernicia (ascultă slujba, se închină la icoane, sărută moaștele Sfântului), dar jură strâmb în fața altarului. Că așa stau lucrurile o dovedesc violența și cruzimea sa, care ating sadismul în momentul când, invitându-i pe boieri la ospățul de împăcare, îi omoară și le așază capetele „după neam și după ranguri" într-o uriașă piramidă.

Lăpușneanu dovedește astfel că este un actor desăvârșit, un artist al disimulării, reușind să înșele vigilența boierilor, excepție făcând Spancioc și Stroici. Față de Moțoc este ironic, batjocoritor și cinic, iar în momentul în care mulțimea îi cere capul, vornicul oferindu-i alternativa de a-i ucide pe oamenii adunați în fața porților cu tunurile pentru că ei sunt proști, Lăpușneanu îi răspunde cu sânge rece:

„– Proști, dar mulți [...]; să omor o mulțime de oameni pentru un om nu ar fi păcat? Judecă și dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuți, când spuneai că nu mă vrea, nici mă iubește țara".

Fire aspră, răzbunătoare, nu ascultă nici un argument al lui Moțoc, iar lașitatea vornicului îi produce dezgust, devenind de aceea mai hotărât și mai intransigent cu acesta:

„– Destul! strigă Lăpușneanul, nu te mai boci ca o muiere! Fii român verde. Ce să te mai spovedușți? Ce-ai să-i spui duhovnicului? Că ești un tâlhar și un vânzător? Asta o știe toată Moldova. Haide! Luați-l de-l dați norodului, și-i spuneți că în acest fel plătește Alexandru-Vodă celor ce pradă țara!"

Scanned with OKEN Scanner

În felul acesta, voievodul își atinge un dublu scop: îl pedepsește pe Moțoc pentru trădarea sa și câștigă simpatia poporului, de a cărui furie se teme totuși și pe care vrea să și-l facă aliat.

În apropierea morții, cerbicia i se înmoaie, dorind să se pocăiască devenind călugăr, dar, revenindu-i puterile, reapar impulsivitatea, violența și setea de răzbunare și de a ucide. El îi amenință pe toți din jurul său („Ieșiți! că pe toți vă omor!"), li se adresează jignitor („pocitanii", „boaite", „boaită fătarnică", „cățeaua asta") și azvârle cu potcapul după unul dintre călugări, negăsind nici o armă la îndemână. Toate aceste însușiri care conturează imaginea personajului sunt evidențiate direct și indirect printr-o diversitate de procedee, cum sunt cele care urmează. Caracterizarea directă făcută de autor este realizată prin sintagme ca „această deșănțată cuvântare", „a-și dezvălui urâtul caracter", „dorul lui cel tiranic", „vorbele tiranului", dar acestea sunt puține, căci stilul naratorului se caracterizează prin obiectivitate. Alteori, caracterizarea directă este făcută de alte personaje: „bunul meu domn", „viteazul meu soț" (doamna Ruxanda), „crud și cumplit este omul acesta" (mitropolitul Teofan). Cele mai multe dintre trăsăturile de caracter sunt evidențiate însă indirect, prin gesturi, mimică și prin felul de a vorbi. Gesturile și mimica sunt puse în evidență printr-o serie de sintagme ca: „silindu-se a zâmbi", „ochii scânteiară ca un fulger", „ochii lui hojma clipeau", „azvârli cu mânie", „zbuciumându-se a se scula", „răspunse cu sânge rece", „apropiindu-se cu smerenie", „întrebă zâmbind", „posomorându-se desfăcu brațele", „strigă sărind drept în picioare", „mâna se răzămă pe junghiul din cingătoarea sa". Toate aceste exemple scot în relief ipocrizia și mânia personajului, capacitatea lui de disimulare și dorința de a se răzbuna, însușiri prezentate nuanțat și convingător de către C. Negruzzi.

Nu numai aceste însușiri, ci și hotărârea neabătută de a-și pune planurile în aplicare, tandrețea simulată, ura și dușmănia, disprețul și răutatea sunt exteriorizate prin felul său de a vorbi. Lăpușneanu vorbește ca un înțelept, de folos fiindu-i experiența acumulată, presărând proverbe și pilde în replicile lui: „Lupul părul schimbă, iar năravul ba", „nu toate paserile ce zboară se mănâncă", „sunt alți trântori de care trebuie curățit stupul" etc. Atunci când face, ipocrit, paradă de cucernicie și vorbește în biserică, își colorează discursul cu ziceri din Sfânta Scriptură: „Bate-voi păstorul și voi împrăștia oile", „Să iubești pe aproapele tău ca însuți pe tine", „Să ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri".

Când își iese din fire, își manifestă impulsivitatea și agresivitatea prin vorbe dure sau prin invective, de obicei folosite în vocativ: „ești un tâlhar și un vânzător", „pocitanii", „boaite", „boaită fătarnică", „cățeaua asta", „muiere nesocotită" etc.

Alături de mimică, gesturi și limbaj, comportamentul personajului reflectă și el, indirect, însușirile acestuia, mai ales în momentele de sinceritate, de manifestare firească, dar și în cele de ipocrizie sau de disimulare.

Așadar, se constată că Al. Lăpușneanu este un personaj romantic, sub influența cronicii și a unor procedee romantice, autorul atribuindu-i personajului un caracter violent, îngrozitor, în totală opoziție (antiteză) cu doamna Ruxanda – distinsă, dar fricoasă și supusă bărbatului. Figura voievodului este reliefată în spiritul demonismului romantic, dacă avem în vedere cruzimea lui în raporturile cu boierii și comportamentul său contradictoriu, ipocrit și diabolic în anumite momente.

Ca orice personaj romantic, Alexandru Lăpușneanu este o îngemănare de calități și defecte la fel de mari, este inegal în comportare, nu de puține ori extremist și dilematic: de cele mai multe ori, agresivitatea se îmbină cu blândețea, înțelepciunea cu nebunia, sinceritatea cu ipocrizia.

După cum se observă, Costache Negruzzi creează un personaj memorabil, complex în persoana lui Alexandru Lăpușneanu, atât prin însușirile sale, prezentate nuanțat, cu atenția îndreptată spre elementele psihologice, cât și prin diversitatea modalităților de caracterizare folosite.

Opusă domnitorului este ***doamna Ruxanda***, soția sa. Fiică, soră și soție de domn, ea apare ca personaj secundar, simbolizând frumusețea, bunătatea, iertarea și înțelegerea.

Direct, printr-o descriere plină de pitoresc, realizată într-un lexic arhaizat, autorul îi evidențiază mai întâi vestimentația aleasă și frumusețea ei vestită, realizându-i astfel portretul fizic:

„Peste zobonul de stofă aurită, purta un benișel de felendreș albastru, blănit cu samur, a cărui mânece atârnau dinapoi: era încinsă cu un colan de aur, ce se încheia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe, iar pe grumajii ei atârna o salbă de multe șiruri de

Scanned with OKEN Scanner

mărgăritar. Șlicul de samur, pus cam într-o parte, era împodobit cu un surguci alb și sprijinit cu o floare mare de smaragde. Părul ei, după moda de atuncea se împărțea despletit pe umerii și spatele sale. Figura ei avea acea frumusețe, care făcea odinioară vestite pre femeile României."

Îmbrăcămintea și ținuta ei degajă somptuozitate, la înălțimea rangului său domnesc.

Iubitoare și supusă, Ruxanda își apreciază soțul, căruia îi adresează cuvinte pline de afecțiune și de respect, numindu-l: „bunul meu domn", „viteazul meu soț", „măria ta este puternic", „Eu, Dumnezeu știe! cât te iubesc!" etc.

Doamna Ruxanda este o fire sensibilă, nu suportă agresivitatea și este hotărâtă să-l împiedice pe Lăpușneanu să comită noi crime, în care scop îi aduce diverse argumente: „Ce-ți lipsește măriei-tale? N-ai cu nime război: țara este liniștită și supusă [...] Judecă că după viață este și moarte, și că măria-ta ești muritor și ai să dai samă!"

Îndârjită în hotărârea ei, nu cedează nici atunci când voievodul se mânie, devine impulsiv și insistă cu orice risc, exprimându-și energic dorința:

„– De aș ști că mă vei omorî, nu pot să tac. [...] Vreau să nu mai verși sânge, să încetezi cu omorul, să nu mai văd capete tăiate, că sare inima din mine!"

Este încrezătoare în spusele soțului ei și nu intuiește planul lui ascuns când acesta îi promite un leac de frică, deși are o umbră de bănuială:

„– Cum? Ce vrei să zici?

– Mâine vei vedea."

Există în comportarea ei un moment de derută atunci când viața fiului ei este în pericol. În acea clipă, Ruxanda este cuprinsă de disperare și ascultă sfatul lui Spancioc de a-l otrăvi pe Lăpușneanu: „[...] viața măriei-tale și a copilului acestuia este în primejdie. Destul a trăit tatăl și destul a făcut. Moară tatăl ca să scape fiul." Chiar în fața acestor argumente, este ezitantă și, după un nou îndemn al lui Spancioc („Adă-ți aminte de doamna lui Ștefănuță-Vodă și alege între bărbat și între fiu."), îi cere, cuprinsă de teamă, părerea mitropolitului („Ce zici părinte?"), care, indirect, o împinge la crimă. Spancioc și Teofan sunt, de fapt, autorii morali ai crimei, pentru că doamna „mahinalicește și silită mai mult de boieri lasă să cadă otrava în el" (în pahar).

Principalul procedeu de caracterizare a Ruxandei este antiteza cu Lăpușneanu. Dacă acesta este dur, tiranic, crud, ipocrit, impulsiv, doamna Ruxanda este o fire angelică, suavă, delicată, sensibilă, sinceră și supusă. Antitezei i se adaugă caracterizarea directă prin descriere, cu ajutorul căreia autorul îi realizează portretul fizic, insistând asupra vestimentației și frumuseții eroinei. Domnița Ruxanda este raportată, totodată, la celelalte personaje, în afară de Lăpușneanu. Astfel, ea reacționează, la amenințarea jupânesei cu cinci copii și la îndemnurile lui Spancioc și ale mitropolitului Teofan. Tot indirect, prin intermediul dialogului, sunt evidențiate însușirile sale, stările sufletești și atitudinea în funcție de împrejurări și de interlocutor.

Acest personaj constituie, prin însușirile sale prezentate în antiteză cu cele ale lui Lăpușneanu, tot un element romantic al operei, făcând parte dintre personajele antagonice ale nuvelei, alături de Tomșa și boieri, Spancioc, Stroici, Moțoc și mulțimea. Doamna Ruxanda este personajul tragic al operei, existența ei fiind dominată de semnul unui ciudat blestem, spre deosebire de Lăpușneanu, care se afundă singur în rău, ceea ce explică sfârșitul său tragic din final.

Un alt personaj secundar, dar cu un rol covârșitor în desfășurarea evenimentelor și în susținerea conflictului este ***vornicul Moțoc***. El este reprezentantul boierimii însetate de avere și putere.

Moțoc, așa cum îl caracterizează însuși Lăpușneanu, este „învechit de zile rele" și „deprins a se ciocoi la toți domnii". El este un intrigant și un trădător de profesie, uneltind împotriva tuturor domnilor pentru a-și atinge interesele și pentru a trage foloase; i-o spune fără menajamente tot Lăpușneanu: „[...] ai vândut pre Despot, m-ai vândut și pre mine, vei vinde și pre Tomșa".

Că voievodul are dreptate o dovedește chiar faptul că, deși vine ca sol al lui Tomșa pentru a-l îndupleca pe Lăpușneanu să se întoarcă din drum, atunci când constată hotărârea nestrămutată a acestuia de a-și duce la îndeplinire planul, trece de partea lui și-i făgăduiește sprijinul.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind iertat de domnitor, devine slugarnic şi „îi sărută mâna, asemenea câinelui care, în loc să muşte, linge mâna care-l bate". În permanenţă, vornicul Moţoc doreşte să intre în graţiile stăpânului, pe care îl flatează şi-l linguşeşte, aprobându-i toate faptele, chiar dacă are o altă convingere intimă, iar linguşeala ajunge până acolo încât simulează o stare sufletească asemenea celei a domnitorului. Toate acestea relevă o viclenie nativă a personajului, cu ajutorul căreia scapă de numeroase încurcături. Dar când el constată că nu mai există nici o scăpare, laşitatea lui devine nemărginită şi ridicolă şi personajul „dă reprezentaţie comică de laşitate, invocând ajutorul divin" (Al. Piru, *op. cit.*) încearcând să obţină bunăvoinţa domnitorului. Îi propune mai întâi să pună tunurile pe prostime, iar apoi îi cere răgaz pentru a-şi orândui casa şi a se spovedi: „Încai lăsaţi-mă să mă duc să-mi pun casa la cale! fie-vă milă de jupâneasa şi de copilaşii mei! lăsaţi-mă să mă spovedesc!" Încercările lui sunt zadarnice, căci el rămâne pentru domnitor „un tâlhar şi un vânzător", pe care-l dă norodului însetat de dreptate.

Însuşirile lui Moţoc sunt evidenţiate mai întâi direct, de către voievod sau de către scriitor („strigă ticălosul"), şi apoi indirect, prin gesturile sale („plângea, ţipa, suspina", „se bocea ca o muiere", „îşi smulgea barba") şi prin felul de a vorbi: „O! păcătosul de mine!", „Oh! nenorocitul de mine!", „Maică, preacurată fecioară", „Milostive Doamne" etc.

Măiestria lui Costache Negruzzi în crearea personajelor este dovedită prin faptul că reuşeşte să evidenţieze printr-o singură replică viclenia ***mitropolitului ţării, Teofan***, care o împinge indirect, prin insinuări, pe doamna Ruxanda la crimă: „– Crud, şi cumplit este omul acesta, fiica mea, domnul Dumnezeu să te povăţuiască. Iar eu mă duc să gătesc tot pentru purcederea noastră cu noul nostru domn: şi pre cel vechiu, Dumnezeu să-l ierte, şi să te ierte şi pre tine". O astfel de atitudine îndreptăţeşte, de fapt, invectiva pe care mai înainte Lăpuşneanu, mânios, i-o adresase mitropolitului: „Boaită fătarnică!"

Unul dintre numeroasele criterii de clasificare a personajelor este cel referitor la modul cum sunt ele construite. Din acest punct de vedere, ele se împart în personaje individuale şi colective, aşa cum apar şi în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, Costache Negruzzi fiind cunoscut ca un scriitor care înfăţişează deosebit de sugestiv mişcările de mase.

În mod magistral, autorul caracterizează personajul colectiv al nuvelei – mulţimea adunată sub zidurile palatului. La început, oamenii sunt dezorientaţi şi nu reuşesc să-şi exprime pretenţiile decât vag, atunci când sunt întrebaţi de ce au venit cu zurba (revoltă, răscoală), formulând revendicări generale. E suficient să pronunţe cineva numele lui Moţoc şi toate nemulţumirile se îndreaptă împotriva acestuia, cerându-i-se decapitarea. Pentru a avea, în continuare, poporul de partea sa, voievodul îi împlineşte dorinţa, care coincidea de fapt cu intenţia lui de a scăpa de dubiosul vornic.

Scriitorul înfăţişează psihologia acestei mulţimi dezlănţuite care „venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea". Dezorientarea oamenilor este mare, atâta vreme cât „prostimea" „începu a se strânge în cete-cete şi a se întreba unii pe alţii ce să ceară". Nemulţumirile sunt formulate apoi deschis şi se termină cu manifestarea dorinţei ca Moţoc să fie pedepsit pentru sărăcia în care se zbate poporul. Ura, revolta mulţimii sunt exprimate prin enunţuri scurte, exclamative, ca şi verdictul acesteia: „Capul lui Moţoc vrem!".

Fierberea gloatei este aşa de mare, încât, atunci când „ticălosul boier căzu în braţele idrei acesteia cu multe capete", ea „întru o clipă îl făcu bucăţi". Uciderea lui Moţoc îi astâmpără setea de răzbunare şi de dreptate pentru moment şi o determină să-i ridice osanale domnitorului: „–Să trăiască măria-sa Vodă! răspunse gloata. Şi mulţumindu-se de această jertfă, se împrăştie."

Toate aceste însuşiri ale mulţimii – dezorientarea, inconsecvenţa, ura, revolta, dorinţa de răzbunare, satisfacţia pentru înfăptuirea dreptăţii – sunt evidenţiate de scriitor indirect, prin modul ei de a vorbi şi de a-şi manifesta nemulţumirile. În felul acesta, el creează unul dintre cele mai autentice personaje colective din literatura română.

După cum se observă din prezentarea personajelor, acţiunea şi conflictul nuvelei se concentrează în jurul personajului principal, caracterizat, la nivel psihologic, printr-o multitudine de trăsături complexe. Toate celelalte personaje gravitează în jurul acestuia şi îşi relevă însuşirile, mai ales, prin relaţia cu el, iar felul în care este prezentat Alexandru Lăpuşneanul evidenţiază intenţia romantică a autorului de a-şi exprima atitudinea împotriva tiraniei.

Scanned with OKEN Scanner

4. NUVELA FANTASTICĂ

Fantasticul este o categorie estetică, dar şi un tip de registru narativ care desemnează ceva ce nu există în realitate. În felul acesta, subiectul devine şocant sau incredibil, în ciuda faptului că orice operă literară porneşte de la realitate sau măcar de la un element al acesteia.

Fantasticul se manifestă încă din antichitate şi apare atât în literatura populară, cât şi în cea cultă. Această categorie estetică îşi are originea în creaţia folclorică sau în scrierile antice şi medievale, interesul pentru fantastic manifestându-se mai ales o dată cu secolul al XVIII-lea.

Situaţiile fantastice iau naştere prin încălcarea cu bună ştiinţă a elementelor raţionale şi, astfel, naturalul se interferează cu supranaturalul.

Fantasticul provine din insinuarea sacrului în profan, prin introducerea misterului în existenţa cotidiană, ajungându-se la o lume care se conduce după alte norme, diferite de cele reale. Această categorie estetică presupune o altă dimensiune a duratei, o inversare a evenimentelor, încât timpul poate fi încetinit, accelerat, inversat. Există specii literare care sunt construite în mod exclusiv pe această categorie estetică a fantasticului, aşa cum este cazul basmului. În povestire, nuvelă şi roman, prin fantastic se realizează o atmosferă misterioasă şi o acţiune verosimilă (credibilă), în ciuda narării sau a reconstituirii unor întâmplări incredibile, tocmai acestea creând iluzia realităţii prin unele detalii, prin portretele personajelor etc.

Nuvela fantastică s-a impus mai ales în romantism, cunoscând însă o dezvoltare fără precedent în literatura modernă a secolului al XX-lea. În acest tip de nuvelă, faptele nu mai sunt unitare şi se pot desfăşura în locuri şi timpuri diferite. Acţiunea se abate de la logica firească a întâmplărilor, au loc rupturi de ritm, iar naraţiunea se subiectivează accentuat, ceea ce impune prezenţa monologului.

De obicei, există două planuri narative, pentru că acţiunile se desfăşoară în timpuri diferite, cu două categorii de personaje, care aparţin celor două lumi, reală şi fantastică. Nuvela fantastică presupune, în general, un final deschis, ceea ce dă posibilitatea cititorului să-şi imagineze deznodământul.

Nuvela fantastică apare în romantism, fiind cultivată în literatura noastră de autori ca Mihai Eminescu, prin *„Sărmanul Dionis"*, I. L. Caragiale, cu *„La hanul lui Mânjoală"*, *„Calul dracului"*, *„Kir Ianulea"*, Gala Galaction, prin *„Moara lui Călifar"*, *„Copca rădvanului"*, Vasile Voiculescu, prin *„Pescarul Amin"*, *„În mijlocul lupilor"* ş.a. sau Mircea Eliade, cu *„La ţigănci"*, *„Domnişoara Cristina"*.

Mihai Eminescu

Mihai Eminescu s-a născut la 15 ianuarie 1850 la Botoşani, ca al şaptelea copil din cei unsprezece ai căminarului Gheorghe Eminovici şi ai Ralucăi, născută Juraşcu. Copilăria şi-o va trăi din plin la Ipoteşti, unde va fi aproape de uimitoarea natură şi va face cunoştinţă cu inegalabilul folclor românesc, două aspecte care îl vor marca definitiv şi se vor reflecta în creaţia lui poetică de mai târziu.

Studiile, începute la Ipoteşti, le continuă la Cernăuţi, unde, în 1860, absolvă şcoala primară şi urmează în continuare două clase gimnaziale, ca apoi să se întoarcă la Ipoteşti. Până în anul 1866, anul morţii lui Aron Pumnul, profesor de literatură la gimnaziu, o personalitate remarcabilă care a contribuit definitoriu la formarea viitorului poet, Mihai Eminescu revine la Cernăuţi în câteva rânduri, se înapoiază apoi la Botoşani, unde, în anul 1864, era copist la tribunalul din Botoşani. Încercările de recuperare a examenelor pierdute se soldează cu un eşec. La moartea lui Aron Pumnul ***debutează*** cu poezia *„La mormântul lui Aron Pumnul"*, publicată într-o broşură editată de elevii gimnaziului.

Adevăratul debut se va produce în 28 februarie/9 martie 1866, în revista „Familia", cu poezia *„De-aş avea"*, iar Iosif Vulcan, conducătorul revistei, este cel care îi schimbă numele din Eminovici în Eminescu.

Până în 1869, urmează o ***perioadă de peregrinări*** prin Transilvania şi Muntenia ca sufleur şi copist în trupele lui Iorgu Caragiale şi Pascali sau la Teatrul Naţional din Bucureşti. În perioada 1869-1872, ***studiază la Viena***, activează în cadrul societăţii „România Jună", iar între 1870-1871, publică poeziile *„Venere şi Madonă"*, *„Epigonii"* şi *„Mortua est"* în revista „Convorbiri literare".

Scanned with OKEN Scanner

Urmează, în perioada 1872-1874, ***studii la Berlin***, fără a şi le încheia însă. ***Se înapoiază la Iaşi***, unde lucrează ca director al Bibliotecii Centrale, profesor la Institutul Academic şi revizor şcolar, apoi este redactor la „Curierul de Iaşi".

Va locui la Bucureşti din 1877 până în 1883, perioadă deosebit de importantă în viaţa lui, pentru că este ***redactor la ziarul „Timpul"***, alături de Ioan Slavici şi I. L. Caragiale. În decembrie 1883, îi apare, la Editura Soce, volumul de „Poesii", îngrijit de Titu Maiorescu, iar perioada 1883-1889, este marcată de suferinţă, o perioadă în care momentele de boală alternează cu cele de luciditate. La 15 iunie 1889, poetul trece în lumea umbrelor, lăsând în urma sa o creaţie care va face din el cel mai mare poet al românilor.

Cea mai importantă parte a operei eminesciene o reprezintă ***poeziile***, dintre care unele sunt publicate în timpul vieţii (aproximativ nouăzeci de poezii), iar peste 200 sunt postume, abordând o diversitate de teme, printre care: natura, dragostea, istoria, soarta omului de geniu, societatea contemporană decăzută.

Poeziilor li se adaugă ***operele în proză*** de tip romantic, în care domină motive ca fabulosul folcloric, apare ideea metempsihozei, a geniului: *„Făt-Frumos din lacrimă"*, *„Sărmanul Dionis"*, *„La aniversară"*, *„Cezara"*, *„Geniu pustiu"*, *„Avatarii Faraonului Tlà"* ş.a.

Opera eminesciană este completată de câteva ***încercări dramatice*** ca *„Mira"*, *„Mureşanu"*, *„Decebal"*, *„Grue Sânger"*, *„Bogdan Dragoş"*, în care poetul pune în discuţie mitul etnogenezei, probleme de istorie naţională, marile pasiuni etc.

Ca ***publicist***, Mihai Eminescu şi-a exprimat foarte ferm părerile pe teme politice, sociologice, literare, teatrale etc., publicate în articole atât în ziarele la care a fost redactor, cât şi în alte publicaţii ale vremii.

În creaţia eminesciană se disting ***trei etape***.

Prima etapă (1866-1870) cuprinde creaţiile de adolescenţă, poeziile fiind scrise sub influenţa lui Heliade, A. Mureşanu, D. Bolintineanu şi V. Alecsandri. Este o poezie luminoasă, însufleţită de idealuri patriotice, de speranţa într-o lume bună şi o iubire ideală sau de visuri îndrăzneţe: *„De-aş avea..."*, *„O călărire în zori"*, *„La Bucovina"*, *„Speranţa"*, *„Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie"*, *„Junii corupţi"* etc. Din aceeaşi perioadă datează romanul *„Geniu pustiu"*, poemul dramatic *„Mureşan"* şi un proiect de dramă intitulat *„Mira"*.

A doua etapă, cuprinsă între anii 1870 şi 1877, se caracterizează prin aprofundarea problemelor tratate anterior, prin îmbogăţirea şi diversificarea lor tematică. Acum scrie poeziile *„Venere şi Madonă"*, *„Epigonii"*, *„Mortua est"*, poemul *„Memento mori"* (publicat postum), *„Călin Nebunul"*, *„Călin (File din poveste)"*, *„Strigoii"*, *„Gemenii"*, *„Sara pe deal"*, *„Floare albastră"*, basmul *„Făt-Frumos din lacrimă"*, nuvela *„Sărmanul Dionis"* etc.

Cea de a treia etapă, cuprinsă între 1877 şi 1883, reprezintă faza deplinei maturităţi artistice a lui Mihai Eminescu. Acestei perioade îi aparţin multe poezii erotice şi elegii (*„Povestea codrului"*, *„Singurătate"*, *„O, rămâi"*, *„Pe aceeaşi ulicioară"*, *„Atât de fragedă"* etc.), cele cinci *„Scrisori"*, poemul *„Luceafărul"*, urmate de alte elegii (*„S-a dus amorul"*, *„Când amintirile"*, *„Adio"*, *„Ce e amorul"*, *„Pe lângă plopii fără soţi"* etc.). Volumul apărut sub îngrijirea lui Maiorescu în perioada în care poetul era bolnav aduce în plus poezii precum *„Glossă"*, *„Odă (în metru antic)"*, *„Mai am un singur dor"* (cu trei variante).

Poezia eminesciană, ca şi întreaga creaţie a lui Mihai Eminescu, este legată în mod intrinsec de mitologie şi de folclorul autohton, de poezia şi de filozofia europeană, poetul abordând ***câteva mari teme***: concepţia estetică sau concepţia despre poezie şi despre misiunea poetului, istoria şi mitologia, meditaţia socială, folclorul, natura, iubirea.

Acestor teme li se subordonează anumite ***mituri şi motive literare***, pe care poetul le ilustrează cu o măiestrie artistică inegalabilă prin creaţiile sale. Astfel, sunt prezente, în poezii rămase nemuritoare, mitul genezei (al naşterii), dar şi al morţii universului, mitul geniului şi al condiţiei creatorului, cel al zburătorului sau erotic, mitul oniric, în care stăpâneşte magia visului, cel al regresiunii spre elementar şi mitul literar, la care se adaugă mai multe motive literare: motivul codrului, al visului şi al somnului, motivul îngerului şi al demonului, al dorului, al strigoiului, titanismul, omul şi istoria, răul din lume, haosul şi universul, spaţiile siderale, noaptea, viaţa ca vis, izolarea geniului, dorul nemărginit.

Toate aceste mituri şi motive se îmbină în unităţi perfecte ca echilibru compoziţional şi ca expresie artistică în diferite ***specii literare***. Sunt prezente ca specii ale ***genului liric***: idilele pastorale (*„Dorinţa"*, *„Lacul"*, *„Lasă-ţi lumea"*, *„Sara pe deal"* etc.), egloga sau idila cu dialog (*„Floare albastră"*, *„Povestea teiului"* ş.a.), satira (*„Junii corupţi"*, *„Criticilor mei"*, *„Scrisorile"*), romanţa (*„Pe lângă plopii fără soţ"*, *„De ce nu-mi vii"*), cântecul (*„Atât de fragedă"*, *„O, rămâi..."*, *„Somnoroase păsărele"*), meditaţia (*„La steaua"*, *„Mortua est"*, *„Împărat şi proletar"*), elegia (*„Melancolie"*, *„O, mamă"*, *„Mai am un singur dor"* etc.), oda (*„Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie"*, *„Odă (în metru antic)"*), epigrama (*„Epigrame"*, *„Epigramatice"*) şi

Scanned with OKEN Scanner

strigătura („*Strigături*"). Dintre creaţiile lirice cu forme fixe, Eminescu cultivă sonetul („*Trecut-au anii*", „*Sonete*", „*Veneţia*" etc.), gazelul („*Gazel*") şi glosa („*Glossă*"), iar unele dintre poeziile sale de inspiraţie folclorică dobândesc prin conţinut şi formă atributele doinei, ele fiind însă, în realitate, elegii sau meditaţii („*Ce te legeni*", „*Doină*" ş.a.). Există însă opere eminesciene în versuri în care sunt evidente atât elementele lirice, cât şi cele epice, acestea fiind poemele lirico-epice dominate de lirism („*Călin (File din poveste)*", „*Luceafărul*", „*Strigoii*", „*Memento mori*" ş.a.) şi glosa, caracterizate printr-un lirism obiectiv.

În ceea ce priveşte speciile genului liric, vom observa că, în creaţia eminesciană, ele apar rar sub formă pură, ci se întâlnesc, de obicei, elemente aparţinând unor specii diferite în cadrul aceleiaşi creaţii. Pastelul lipseşte, la Eminescu natura apărând în strânsă legătură cu iubirea, cu meditaţia, descrierile de natură constituind mai întotdeauna un preambul pentru exprimarea sentimentelor poetului.

Genului epic propriu-zis îi aparţin speciile în proză: nuvela („*Sărmanul Dionis*", „*Cezara*" ş.a.), romanul („*Geniu pustiu*") şi basmul („*Făt-Frumos din Lacrimă*"), iar genul dramatic cuprinde drame („*Decebal*", „*Bogdan Dragoş*", „*Alexandru Lăpuşneanul*"), drama de idei („*Mira*", „*Lais*") şi monologul („*Cassiodor*").

„Sărmanul Dionis"

Nuvela „*Sărmanul Dionis*" a lui Mihai Eminescu este o creaţie complexă, cu toate trăsăturile unei opere literare romantice. Ea poate fi socotită deopotrivă nuvelă fantastică şi filozofică, deoarece romanticii manifestă predilecţie pentru fantasticul motivat de unele idei filozofice ale vremii: existenţa subiectivă, relativă a timpului şi a spaţiului, atingerea absolutului etc.

Această nuvelă, citită în cenaclul „Junimii", în 1872, şi publicată în revista „Convorbiri literare" în decembrie 1872 – ianuarie 1873, când poetul avea doar 23 de ani, a fost pregătită de creaţiile „*Umbra*" şi „*Archaeus*". „*Sărmanul Dionis*" ***porneşte de la motivul omului care şi-a pierdut umbra, îmbinat cu o serie de teme filozofice şi motive tipic romantice***: tema metempsihozei, motivul lumii ca vis, al existenţei spaţiului şi timpului doar ca viziuni subiective, ideea imposibilităţii atingerii absolutului, a mântuirii sufletului prin iubire.

De fapt ***titlul***, prin adjectivul antepus cu valoare de epitet „sărmanul", sugerează eşecul eroului în tentativa lui de a cunoaşte absolutul şi de a se măsura cu el, dar şi compasiunea autorului faţă de această situaţie, realizându-se astfel o semnificativă şi subtilă antiteză în stil romantic cu numele personajului, care ne duce cu gândul la zeul Dionysos. Cu toate acestea, epitetul menţionat poate face referire şi la condiţia materială a personajului, dacă avem în vedere că în textul nuvelei, sunt introduse versurile poeziei „*Cugetările sărmanului Dionis*", din care se desprinde o amară ironie la adresa precarităţii condiţiei poetului şi a omului de geniu. Adjectivul „*sărmanul*" sugerează oricum neîmplinirea, neputinţa, eşecul pe toate planurile, inclusiv cel social, al unui suflet însetat de absolut.

Incipitul nuvelei este centrat pe meditaţia lui Dionis asupra timpului şi a spaţiului în termeni kantieni, care pune în discuţie, anticipându-le, trei probleme: cea a ***existenţei timpului şi spaţiului, care se datorează numai intuiţiei umane*** („În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există timp şi spaţiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul aseminea, ca reflectarea cerului înstelat într-un sâmbure de rouă"), ***problema raportului dintre absolut*** (veşnic, nemărginit) ***şi individual*** (efemer, mărginit), cu referire la spaţiu şi timp („Şi, într-un spaţiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricât de mare şi oricât de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea, în raport cu eternitatea fără margini, este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică, numai o clipă suspendată?") şi, în sfârşit, ***cea a metempsihozei, a posibilităţii de „mişcare" în voie, pe verticala timpului*** („Nu este adevărat că există un trecut – consecutivitatea este în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor consecutive pentru noi, aceleaşi, totdeauna, există şi lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?").

Acest incipit auctorial subiectiv (datorită numeroaselor interogaţii retorice şi implicării afective a naratorului) se continuă cu descrierea personajului principal, Dionis, a Bucureştiului secolului al XIX-lea, într-o noapte ploioasă, şi a casei eroului, toate aceste descrieri interferând. Cititorul află, prin intermediul unor scurte momente narative, că eroul este un copist de

Scanned with OKEN Scanner

aproximativ optsprezece ani, crescut doar de mama sa. În urma decesului tatălui, într-un spital de alienaţi, din cauza unui testament nefavorabil, copleşită de lipsuri, Maria – mama lui Dionis – moare şi ea, iar orfanului îi rămâne drept moştenire doar un portret din tinereţe al tatălui său. Dionis fusese rodul dragostei nelegitime dintre acesta şi Maria, fata unui preot în casa căruia fusese găzduit. Băiatul îşi regăseşte propriile trăsături în tabloul tânărului de odinioară şi poartă cu el lungi convorbiri imaginare.

În intriga nuvelei este prezentată pasiunea lui Dionis pentru cărţile vechi de astrologie şi magie, fapt care fusese anticipat atunci când scriitorul precizase în expoziţiune că „lucruri mistice, subtilităţi metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet [...]". De aceea, el împrumută de la anticarul Riven „o carte veche legată cu piele şi roasă de molii – un manuscript de zodii" şi se străduieşte să o descifreze. Acum îşi începe eroul aventura cunoaşterii şi, o dată cu ea, se poate vorbi despre desfăşurarea propriu-zisă a acţiunii. Citind la lumina lumânării, apoi la cea a lunii, Dionis pătrunde în lumea visului, de unde, prin fereastra casei sale, zăreşte chipul unei frumuseţi angelice şi aude „notele dulci ale unui clavir şi un tânăr şi tremurător glas de copilă [...]". Deodată, înţelegând (descifrând) unele dintre semnele magice ale cărţii, călătoreşte în timp, ajungând în epoca lui Alexandru cel Bun, unde devine călugărul Dan, discipol al învăţatului Ruben, dascăl de matematică şi filozofie la Academia din Socola. Tot acum, eroul se îndrăgosteşte de Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn, care îl va însoţi în călătoria astrală, în marea aventură a cunoaşterii.

Însă, înainte de aceasta, pentru ca măreaţa călătorie să poată avea loc, Ruben îi confirmă lui Dionis „toate îndoielile, dar şi toate descoperirile lui tăinuite". El îi spune care este deosebirea dintre Dumnezeu şi om raportată la vreme („Omul are-n el numai fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi. Dumnezeu le are deodată toată vremurile ce or veni şi au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. Dumnezeu e vremea însă cu tot ce se întâmplă în ea [...]") şi îi arată că, „tot ca vremea, bucată cu bucată, poţi fi în orice loc dorit" numai dacă obţii firea cea veşnică a umbrei, dându-i în schimb firea trecătoare.

Într-adevăr, făcându-se acest tulburător schimb, călugărul Dan porneşte în marea aventură a cunoaşterii în spaţiul selenar alături de Maria, dar, descifrând proverbul în limba arabă de deasupra porţii închise şi crezându-se pentru o clipă egalul lui Dumnezeu („Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne..."), este deposedat de atributele magice şi, într-o atmosferă apocaliptică, este doborât pe pământ, redobândindu-şi condiţia umană obişnuită. Acest moment al încercării de identificare cu Dumnezeu şi al pedepsei divine constituie punctul culminat al naraţiunii, ca apoi aceasta să evolueze spre deznodământ: acum, trezindu-se din somn, Dionis îşi dă seama că totul a fost un vis, că el adormise în grădină şi că Maria nu era alta decât fata de la fereastra casei vecine, purtând acelaşi nume cu cea din vis.

Fata îi împărtăşeşte dragostea, trimiţându-i o scrisoare, apoi îl îngrijeşte împreună cu tatăl ei, după ce Dionis cade într-un leşin adânc. Cei doi se vor căsători, trăind o existenţă terestră în limitele normalităţii. Finalul este marcat şi de alte omonimii, pe lângă identificarea fetei spătarului Tudor Mesteacăn cu Maria, tânăra din casa vecină cu aceea a lui Dionis, cum sunt aceea dintre Ruben şi Riven, umbra din perete şi portretul tatălui, Dionis şi Dan.

De fapt, finalul menţine ambiguitatea, deoarece conţine două întrebări esenţiale asupra desfăşurării naraţiunii: „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis?" şi „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea?", de la care se ajunge la imaginea lumii ca teatru, idee filozofică întâlnită şi în alte creaţii eminesciene, cum este poezia „Glossă". După aceste interogaţii retorice aparţinând autorului, urmează un citat din Théophile Gautier referitor la posibilitatea omului de a călători în timp şi spaţiu.

Nuvela „*Sărmanul Dionis*" conţine câteva *trăsături specific romantice*, dintre care amintim: ***mitul satanic, luciferic, al îngerilor căzuţi***, care îl apropie pe Eminescu de Byron, Shelley, Lamartine, Milton. Impulsul demiurgic al eroului este, de fapt, unul demonic, opus dogmelor, pentru că Ruben, care-l duce în ispită pe ucenicul său, capătă înfăţişare de demon: „se zbârci, barba-i devine lăţoasă şi-n furculiţe ca două bărbi de ţap, ochii îi luceau ca jeratic, nasul i se strâmbă şi i se uscă ca un ciotur de copac şi scărpinându-se în capul lăţos şi cornut începu a râde hâd şi strâmbându-se [...]". Dionis nu poate să se sustragă tentaţiei de a se considera egalul lui Dumnezeu, în ciuda avertismentelor îngerilor, şi de aceea, în momentul în care cutează să-şi exprime această dorinţă, aventura cunoaşterii ia sfârşit pentru el.

Scanned with OKEN Scanner

Dionis nu reuşeşte să realizeze cunoaşterea absolutului prin gândire, dar iubirea este singura cale posibilă spre cunoaştere, fiind cea care va duce la mântuirea sufletului, deoarece, conform convingerii romanticilor, ea este un adjuvant al geniului şi al creaţiei, ceea ce sugerează Eminescu când afirmă că sărutarea Mariei „îl umplu de geniu şi de o nouă putere".

Alt motiv romantic este cel al *umbrei*, folosit de autori ca Adalbert von Chamiso şi Andersen. Umbra este singura dovadă a eternităţii, ea însoţindu-l pe om în existenţa sa terestră. La toate acestea se adaugă motivul *florii albastre* şi al *păsării măiestre*, simboluri ale unei iubiri ideale, pătimaşe, văzute ca o treaptă spre fericire: „El îşi rezema fruntea încununată cu flori albastre pe genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasăre măiastră". Nu lipseşte din această nuvelă motivul *îngerului* şi al *demonului*, prezentat prin antiteza dintre cei doi îndrăgostiţi: „Era un contrast plăcut: faţa lui trasă şi fină, din care nu se putuse şterge amărăciunea unei tinereţi apăsate, ci rămăsese încă într-o trăsătură de nespusă naivitate a gurei, lângă vizionomia ovală, rătunzită şi albă a ei ... chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala".

Motivul *visului* este cel care domină, pentru că secvenţele cele mai importante ale nuvelei se petrec în visul eroului, în timpul somnului sau al unor stări de veghe ori de leşin. Prin intermediul visului, cititorul pătrunde o dată cu eroul într-o lume fantastică, în lumea altor timpuri sau în universul cosmic, selenar, căci numai incipitul şi finalul îl plasează pe Dionis în universul terestru.

În nuvelă este prezentă antiteza, procedeu tipic romantic, edificatoare în acest sens fiind opoziţia dintre imaginea pământului şi cea a locului gândit de erou. Dacă pământul era „un bulgăr negru şi neînsemnat" sau „nenorocit şi negru", unde s-au petrecut atâtea crime şi care „se transformă într-un mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur", locul construit de Dan pe Lună impresionează printr-o frumuseţe edenică: „Şi ce frumos făcuse el în Lună! Înzestrat cu o închipuire urieşească, el a pus doi sori şi trei luni în albastra adâncime a cerului şi dintr-un şir de munţi au zidit domenicul său palat. Colonade – stânci sure, streşine – un codru antic ce vine în nouri [...]? Insulele se înălţau cu scorburi de tămâie şi cu prund de umbră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una şi aceeaşi rădăcină un rai se înalţă în lumina zorilor, altul s-adânceşte în fundul apei [...]".

Tot romantică este predilecţia lui Eminescu de a zugrăvi fie peisaje luxuriante, cum este cel amintit, fie decoruri nocturne, asemenea celor din Bucureştiul întunecat şi ploios, în care personajul trăieşte ori o satisfacţie deosebită atingând fericirea prin iubire, ori o tristeţe copleşitoare, izvorâtă din neîmplinirea unor idealuri. În aceste decoruri se mişcă personaje ciudate, bizare, cum este învăţatul Ruben, iar eroul este un personaj excepţional prin însuşirile şi preocupările sale, fiind înfăţişat în împrejurări ieşite din comun, aşa cum este marea aventură cosmică a cunoaşterii, care se soldează cu un eşec, salvarea venind prin iubire. Personajul principal apare în trei existenţe diferite (Dionis, Zoroastru şi Dan) şi parcurge calea cunoaşterii, până ce se întoarce la existenţa terestră.

Romanticii îşi îndreaptă atenţia asupra meditaţiei, fundamentată pe anumite idei filozofice. Din acest punct de vedere, nuvela poate fi socotită o scriere filozofică, deoarece se remarcă faptul că Eminescu vorbeşte în termeni kantieni despre timp şi spaţiu, „care sunt numai în sufletul nostru", deci proiecţii subiective. Astfel, este promovat apriorismul kantian, potrivit căruia timpul şi spaţiul sunt noţiuni pe care conştiinţa le posedă „a priori" şi, de aici, se ajunge la avatarurile eului metafizic, la metempsihoză, din moment ce „în sufletul nostru este spaţiul cel nemărginit şi nu ne lipseşte decât varga magică de a ne transpune în orice punct al lor am voi".

Din nuvelă nu lipseşte nici referirea la o idee centrală a filozofiei schopenhaueriene, potrivit căreia rădăcina adevărată a vieţii şi a faptelor omeneşti este egoismul, voinţa oarbă de a trăi. De aceea, viaţa omenească, marcată de nenumărate deziluzii, va deveni o sursă de suferinţă, din care nu se poate ieşi decât prin contemplaţia estetică. Aşa gândeşte, de fapt, şi Dan atunci când, adresându-i-se umbrei, îi spune: „Tu ai o judecată rece şi vei şti să-mi descrii toată natura vizionară şi înşelătoare a lucrurilor lumeşti, de la floarea ce cu naivitate minte prin haina ei strălucită că e ferice înlăuntrul gingaşelor sale organe, până la omul, ce acopere cu vorbe mari, cu o ipocrizie veşnică, care ţine cât istoria omenirei, acel sâmbure negru şi rău, care-i rădăcina adevărată a vieţei şi a faptelor sale – egoismul său".

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, Dionis nu este un sceptic, un pesimist, pentru că, deşi eşuează în căutarea absolutului, el nu este un înfrânt, nuvela terminându-se într-un mod fericit – căsătoria cu Maria. Aşadar, în cele din urmă, eroul se împlineşte prin iubire şi va cunoaşte fericirea. De aceea, nuvela poate fi socotită „o mică, făţişă, netemătoare apologie a dreptului la fericire" (N. Steinhardt).

Având în vedere incredibilele întâmplări narate, nuvela *„Sărmanul Dionis"* este o scriere fantastică, această categorie estetică (cea a fantasticului) fiind specifică operelor romantice. Autorul realizează fantasticul prin încălcarea conştientă a raţionalităţii, a semnificaţiilor şi a temporalităţii, însă elementele supranaturale (visul lui Dionis, transformarea lui în călugărul Dan, dialogul cu Ruben sau cu umbra, călătoria cosmică etc.) se îmbină cu întâmplări şi elemente reale (imaginea Bucureştiului, portretul lui Dionis) şi în felul acesta, întâmplările incredibile capătă o oarecare doză de verosimilitate. Prin dimensiunea fantastică, timpul dobândeşte alte dimensiuni, cronologia nu mai este respectată, iar evenimentele se desfăşoară într-un alt ritm şi altă ordine decât cele fireşti.

Structura nuvelei este clasică, ea fiind constituită din două episoade (povestea unui tânăr copist orfan şi sărac din secolul al XIX-lea şi cea a lui Dan – călugăr din secolul al XV-lea, din vremea lui Alexandru cel Bun), care definesc două dintre cele trei reîncarnări ale personajului, cea dintâi întrupare a eroului fiind ca Zoroastru. Accentul cade pe existenţa terestră a lui Dionis, celelalte întâmplări făcând parte din aventura lui ieşită din comun, cu un pronunţat caracter fantastic. Pornind de la ideea relativităţii şi a subiectivităţii timpului şi a spaţiului, aceste două elemente prezentate şi în naraţiune ***(timpul şi spaţiul)*** apar dincolo de firesc, pentru că există un plan temporal şi spaţial al prezentului (secolul al XIX-lea, în Bucureşti) şi altul al trecutului (epoca lui Alexandru cel Bun – secolul al XV-lea), prin care se ajunge într-un univers selenar. Aşadar, mai întâi are loc ieşirea din timp şi apoi căderea în temporalitate.

Compoziţional, legătura dintre evenimentele narate este marcată fie prin motive şi simboluri specific romantice – visul, cartea magică, cifra şapte, umbra etc., fie prin construcţii lingvistice subiective, retorice sau exclamative de tipul: „Cu drept cuvânt cetitorul va fi clătit din cap şi va fi întrebat: prin mintea cărui muritor treceau aceste idei?"; „Să privim acum şi la sărăcia iluminată de razele unei lumânări de său, băgate în gâtul unui clondir ce ţinea loc de sfeşnic [...]"; „Şi ce frumos făcuse el în lună!"; „Dar somnul lor!" etc.

Cele două episoade principale capătă consistenţă datorită unor întâmplări secundare, ca povestea părinţilor lui Dionis, evocarea lui Zoroastru sau viaţa lui Ruben. Legătura dintre toate acestea este realizată prin intermediul visului, în felul acesta eroul putând pătrunde în ficţiune, fantastic şi trăind astfel momente de fericire, dar şi deziluzii.

Acestei compoziţii i se încadrează perfect personajul principal, care apare în toate cele trei existenţe diferite. De fiecare dată el este pus în relaţie cu alte personaje: cu Maria, care semnifică idealul erotic şi a doua parte a cuplului adamic, dar şi dragostea maternă, cu Ruben, Riven, în postura de îndrumător sau maestru spiritual şi întruchipare a lui Lucifer. Se poate observa că întreaga construcţie tipologică a lui Dionis (dar şi a celorlalte personaje) este susţinută de portretul fizic şi de ideile, atitudinea şi comportamentul acestuia. Astfel, din numeroasele descrieri portretistice, întrerupte de scurte elemente narative, se conturează portretul eroului asemenea unui personaj romantic, al cărui surâs „era foarte inocent, dulce, l-am putea numi, şi totuşi de o profundă melancolie". Însă faptele sale, felul în care Dionis gândeşte arată că este o fire visătoare, care crede într-o iubire ideală, un însetat de cunoaştere şi de absolut, a cărui dorinţă de identificare cu Dumnezeu este sortită eşecului.

Descrierile sunt prezente nu numai în realizarea portretelor, ci şi în zugrăvirea cadrului acţiunii – fie el terestru sau cosmic – şi se îmbină cu dialogul, cu naraţiunea fantastică şi monologul interior, grav, copleşitor şi obsedant, în felul acesta nuvela devenind un tot unitar, armonios.

Caracterizarea personajului principal din nuvela „Sărmanul Dionis"

Unul dintre criteriile de clasificare a personajelor este legat de curentul literar căruia îi aparţine opera. Avem astfel personaje romantice, clasice, realiste etc.

Dacă clasicismul a impus caracterele cu o singură trăsătură dominantă, romantismul aduce în prim-plan un erou excepţional, de o frumuseţe angelică sau un monstru de urâţenie, de o

bunătate sau o răutate excesivă. Personajul romantic este bizar, enigmatic, prezentat în situații excepționale, interiorizat, capabil să trăiască sentimentele la cele mai înalte cote, însetat de cunoaștere, măcinat de dorința de a atinge absolutul, oscilând între două sentimente la fel de puternice, dintre care unul este, în cele din urmă, învingător. El este un titan sau un damnat, sfâșiat sufletește și aflat într-o permanentă dilemă existențială. De cele mai multe ori, în scrierile romantice se întâlnesc perechi antitetice de personaje, care corespund categoriilor morale de bine și rău, sau perechi care urmăresc atingerea unui ideal măreț, unic. Ca tipuri umane, se poate vorbi despre visător, inadaptat, titan, sceptic, geniu, demon etc.

Un astfel de personaj romantic este Dionis, personajul principal al nuvelei eminesciene *„Sărmanul Dionis"*.

Ca ***personaj romantic***, Dionis este un tânăr de o frumusețe rară, așa cum reiese din portretul realizat direct de autor, acesta insistând asupra trăsăturilor fizice, puse în legătură cu unele trăsături morale: „[...] un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate înfundată într-o căciulă de miel [...] Nu era un cap urât acela al lui Dionis. Fața era de acea dulceață vânătă-albă ca și marmura în umbră cam trasă, fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate, pe care o are catifeaua neagră. Ei înotau în orbitele lor – un zâmbet fin, cu toate astea inocent trecu pe fața lui la spectacolul ce-l privea. [...] Ridicându-și căciula cea mițoasă vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam prelung curgea în vițe până pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatică a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului. [...] Surâsul său era foarte inocent, dulce, l-am puté numi și totuși de o profundă melancolie. [...] De atunci vizionomia lui căpătase acea umbră dulce de tristețâ, care îl face atât de interesant și irezistibil pentru bobocii pensionatelor".

După cum se observă, făcându-se portretul fizic al personajului, sunt evidențiate aici, unele trăsături morale ale lui – *inocența, melancolia, tristețea* –, specifice eroului romantic.

Personajul lui Eminescu este recrutat din clasele de jos, pentru că el este un copil orfan de „poate nici optsprezece ani", care îndeplinește o slujbă de copist. Singur pe lume, fire visătoare, Dionis este însetat de cultură și, autodidact fiind, „se cultivă pe apucate", având libertatea de alegere în cultură, „ceea ce îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare".

Lipsit de iubire, devine la rându-i „iubitor de singurătate" și pesimismul își pune adânc amprenta pe sufletul său: „[...] în neputință sufletească de a-și crea o soartă mai fericită, el știa că în «această ordine a realității» cum o numea el, nu-l va întâlni nici un zâmbet, nici o lacrimă – neiubit și neurât de cineva, se va stinge asemenea unei scântei, după care nu-ntreabă nimenea-nimenea-n lume".

El manifestă o dorință puternică de a se împlini, de a atinge absolutul prin iubire și, de aceea, vrea o dragoste plenară, ideală: „Să iubească – ideea aceasta îi strângea adesea inima. Cum ar fi știut el să iubească! Cum ar fi purtat pe mâni, cum s-ar fi închinat unei copile, care i-ar fi dat inima ei! Adesea și-o închipuia pe acea umbră argintie cu fața albă și păr de aur – căci toate idealele sunt blonde – și parcă simțea mânuțele-i, calde și înguste în mâinile lui și parcă i se topea sufletul, ființa, viața privind-o... vecinic privind-o". El este pătimaș în iubire („Ochii lui se uscau de ardoare și sclipeau cu o bolnavă dorință"), trăiește o dragoste serafică, diafană, dar puternică, un sentiment contemplativ, aflat inițial în faza de dorință și consumat în fantezie. Dionis dorește absolutul, dar, eșuând în căutarea lui, nu-i rămâne decât realizarea iubirii obișnuite, în spațiul teluric, în care își găsește salvarea, pentru că dragostea este o treaptă spre cunoaștere. El se salvează astfel de consecințele nefaste ale celuilalt eșec al năzuinței către absolut prin identificarea cu divinitatea. De aceea, iubirea devine mântuirea sufletului său însetat de absolut.

Eroul, ***deosebit de sensibil***, este ***„înzestrat cu o putere uriașească"***, potențată de iubire și dovedită în crearea cadrului astral, în care se consumă iubirea paradisiacă a cuplului.

Prin îndrăzneala de a se considera egal divinității, Dionis este ***un titan***: nemulțumit de existența sa terestră, firească, încearcă o evadare din limitele umanului; dar el este, în același timp, un erou tragic, întrucât încercările sale de atingere a absolutului prin cunoaștere eșuează.

Până la urmă, acest ***tânăr cultivat, dar neadaptat social și nefericit*** își dă seama că nu va putea să-și depășească condiția, fiind limitat de natura sa umană. În cele din urmă, își va găsi

Scanned with OKEN Scanner

fericirea, una obișnuită, alături de Maria, care îi oferise posibilitatea de a pătrunde în tainele universului; dar și ea este supusă limitelor, deoarece, atunci când Dionis tinde către mai mult, către absolut, amândoi sunt pedepsiți printr-o cădere vertiginoasă. De aici se deduce faptul că drumul spre cunoașterea absolută este posibil numai până la un punct, prin intermediul împlinirii prin iubire, dar cunoașterea totală este imposibilă.

În dorința sa de a atinge absolutul, eroul parcurge etapă cu etapă un traseu inițiatic, dar, atunci când pierde obiectele magice (tabloul, cartea) prin care pătrunde în alt timp și spațiu, orice tentativă de a-și depăși limita este inutilă și sortită eșecului.

Însușirile fizice ale eroului sunt prezentate în mod direct prin ***descrierea portretistică***, în cadrul căreia apar numeroase ***figuri de stil***: comparații („fața era de acea dulceață – vânătă-albă ca și marmura în umbră"), epitete, unele folosite în inversiuni („*sălbăticită* neregularitate", „*intensivă* voluptate", „uscăciunea *neagră și sălbatică* a părului" etc.), enumerații („frunte atât de netedă, albă, corect boltită", „surâsul său era foarte inocent, dulce" etc.).

Se observă că uneori elementele portretistice sunt lăsate deoparte, pentru a face loc unei descrieri de cadru natural sau altor portrete, ca apoi să se revină la portretul eroului: „[...] Ei (ochii) înotau în orbitele lor – un zâmbet fin și cu toate aceste inocent trecu pe fața lui la spectacolul ce-l privea. Ce era adică: un băiet de țigan cu capul mic, într-o pălărie [...]"; „[...] uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului. Își puse în cui paltonul ud și, la aroma îmbătătoare a unei cafele turcești, ochii lui cei moi și străluciți se pierdură [...] Între acești muri afumați plini de mirosul tutunului, de trăncănirea jucătorilor de domino și de cadențata bătaie a unui orologiu de lemn, ardeau lămpi somnoroase". În felul acesta, autorul reliefează însușirile personajului, raportându-l pe acesta la un anumit mediu natural și social. Cadrul descris în anumite momente este propice visării. Elemente ca portretul, cartea și cântecul suav al clavirului pun în evidență atmosfera insolită sub semnul căreia se desfășoară narațiunea. De asemenea, personajul este caracterizat prin legătura sa cu alte personaje, care se manifestă fie prin existența cuplului (Dionis – Maria) sau prin dependență ereditară (Dionis – tatăl și mama sa), fie printr-o relație de tipul maestru – discipol (Ruben – Dionis).

Transpunând personajul în epoci deosebite, în întruchipări diferite, autorul apelează la un alt mod de caracterizare, insistând asupra trăsăturilor dominante ale personajului, rămase identice, în ciuda schimbărilor, deoarece sunt determinate de aceleași scopuri ale acțiunilor sale.

Autorul urmărește nu numai comportarea eroului în anumite momente și acțiuni ale sale, ci și gândurile acestuia, reliefate prin intermediul monologului interior, o altă modalitate de evidențiere a trăsăturilor sale de caracter, eroul lui Eminescu fiind o fire meditativă și interiorizată.

Dionis este un personaj literar complex, ilustrând năzuința spre absolut și imposibilitatea depășirii limitelor umane.

I. L. Caragiale

Ion Luca Caragiale s-a născut la 30 ianuarie 1852, în satul Haimanale (astăzi îi poartă numele), din județul Prahova. Urmează cursurile elementare și gimnaziale la Ploiești. Între 1868 și 1870, se înscrie la cursul de mimică și declamație de la Conservatorul din București, ținut de Costache Caragiale, unchiul său.

În perioada 1870-1872 este mai întâi copist la tribunalul Prahova, apoi sufleor și copist la Teatrul Național din București. Debutează în presa vremii, în ziarul „Ghimpele", unde semnează diferite cronici. Este corector la ziarul „Unirea democratică" și apoi redactor la „Clopoțelul". Scoate ziarele „Națiunea română" (1876) și „Calendarul claponului" (1877). Anul următor (1878) colaborează la ziarul „Timpul", alături de Eminescu și Slavici, dar și la alte diverse reviste. În 1893, alături de A. Bacalbașa, scoate prima serie a „Moftului român", iar în 1894 editează revista „Vatra" împreună cu Ioan Slavici și George Coșbuc.

În perioada 1881-1883 este revizor școlar în județele Neamț și Suceava, iar în 1888 devine director al Teatrului Național, unde promovează producția dramatică originală.

Activitatea dramatică și-o încheie publicând drama „*Năpasta*" (1890), iar cea în proză, cu articolul „*1907. Din primăvară până-n toamnă*", scris la Berlin, unde se stabilise încă din 1905, în urma unui scandal de plagiat, și unde moare în iunie 1912.

Scanned with OKEN Scanner

Pe lângă activitatea publicistică, I. L. Caragiale desfăşoară şi o activitate scriitoricească, fiind, în primul rând, dramaturgul cel mai de seamă al perioadei sale şi al întregii literaturi române. În perioada 1879-1890, publică cele patru mari comedii ale sale: *„O noapte furtunoasă"* (1879), *„Conu Leonida faţă cu Reacţiunea"* (1880), *„O scrisoare pierdută"* (1884), *„D-ale carnavalului"* (1885) şi drama *„Năpasta"* (1890), dramă psihologică încadrată teatrului tragic.

Este curios faptul că I. L. Caragiale „va trăda" teatrul şi, începând cu 1897, va publica proză scurtă, volume de schiţe şi nuvele, fără a mai evidenţia unele încercări poetice, evident, cu tentă satirică. În 1897, publică volumul *„Schiţe"*, (1901), *„Momente"* (1908), *„Momente, schiţe, amintiri"* şi *„Schiţe nouă"* (1910), în care abordează un comic satiric. Unele dintre nuvele se află la confluenţa comicului cu tragicul (*„Două loturi"*, *„Cănuţă om sucit"*), iar altele, deşi psihologice, sunt influenţate de naturalism (*„În vreme de război"*, *„Păcat"*, *„O făclie de Paşte"*) sau fac loc fantasticului (*„La hanul lui Mânjoală"*, *„Kir Ianulea"* etc.).

Aşadar, proza lui I. L. Caragiale cuprinde nuvele fantastice (*„La hanul lui Mânjoală"*, *„Kir Ianulea"*, *„Calul Dracului"* etc.) şi nuvele psihologice (*„O făclie de Paşte"*, *„În vreme de război"*, *„Păcat"* ş.a.).

„La hanul lui Mânjoală"

Opera literară *„La hanul lui Mânjoală"* este un „text de frontieră" (Nicolae Oprea, Gabriela Dinu, Caius Dobrescu, *Istoria literaturii române din perspectivă didactică. Proza*, vol. I), întrucât poate fi socotită poveste, povestire sau nuvelă, întrunind notele caracteristice ale tuturor acestor specii epice. Ba mai mult decât atât, umorul operei, finalul aluziv ironic, cu referire la „cealaltă căciulă", caracterul pe alocuri parodic al relatării şi includerea ei în volumul de *„Momente"* (1901) şi apoi în *„Novele, povestiri"* (1908), după ce fusese publicată în „Gazeta săteanului" (1898), pot fi argumente prin care se poate susţine şi apartenenţa ei la schiţă.

Aşa se explică şi faptul că această creaţie literară este încadrată diferit în manualele şcolare şi în lucrările auxiliare, fie ca o povestire fantastică, fie ca o nuvelă fantastică. Nota comună ambelor specii menţionate o reprezintă elementul fantastic izvorât din îmbinarea măiestrită a realului cu fabulosul preluat din folclorul românesc.

Dacă ţinem seama de structura narativă, de ipostaza naratorului şi de spaţiul şi timpul întâmplărilor, naraţiunea de faţă se poate încadra mai degrabă la povestire.

Titlul ei pune în evidenţă spaţiul întâmplărilor relatate. Hanul lui Mânjoală se afla la Hăculeşti, la „o poştie" depărtare de Popeştii de Sus, un loc de popas pentru călătorii obosiţi, dar şi unul bântuit de forţe malefice, căci hangiţa este bănuită că umblă cu farmece.

Tocmai de aceea şi *tema* povestirii se referă la un mit popular românesc, cel al vrăjitoarei malefice care tulbură minţile tinerilor îndrăgostiţi, întorcându-i din drumul lor firesc.

Finalul povestirii (cocoana Marghioala este mistuită de flăcări o dată cu hanul incendiat) conţine şi ideea conform căreia cel care foloseşte practici vrăjitoreşti malefice este pedepsit.

Din punct de vedere structural, *„La hanul lui Mânjoală"* îmbină două planuri narative – cel real şi cel fabulos.

Incipitul povestirii aparţine planului real, unde, prin monologul interior şi prin stilul indirect liber, Fănică, personajul narator, îşi exprimă convingerea că într-un ceas şi jumătate va ajunge la Popeştii de Sus, punctul terminus al călătoriei sale, după ce va fi poposit la han trei sferturi de ceas. Era „o seară aspră de toamnă" şi Fănică plecase spre casa polcovnicului Iordache, urmând să se logodească cu fata acestuia.

Îndată, naraţiunea părăseşte planul real, pătrunzând în cel fantastic, căci Fănică îşi aminteşte una dintre întâmplările când Mânjoloaia, devenită stăpână a hanului după moartea soţului ei, reuşeşte să îndepărteze nişte hoţi într-un mod ciudat, bănuită fiind că „umblă cu farmece".

Acestei expoziţiuni dezvoltate îi urmează *intriga* – momentul ajungerii la han –, care determină *desfăşurarea acţiunii viitoare*. Ajuns la han, tânărul „curăţel şi obraznic, mai mult obraznic decât curăţel", este găzduit şi ospătat chiar de hangiţă. Îndrăzneţ peste măsură, face curte gazdei, se bucură de graţiile ei şi de aceea întârzie nepermis de mult. Amintindu-şi de scopul călătoriei sale, hotărăşte să plece la drum, în ciuda insistenţelor hangiţei de a rămâne peste noapte la han, deoarece „pe sus, prin văzduh urla vântul nebun".

Încercând să ajungă la Popeştii de Sus, bâjbâie prin întuneric, prin ceaţă şi prin vijelie aproape patru ceasuri. Acum acţiunea atinge *punctul culminant*: simte cum căciula îi strânge

Scanned with OKEN Scanner

capul „ca o menghină", în fața calului îi apare o căpriță jucăușă și neagră, iar calul speriat fuge înnebunit și-l doboară pe călăreț. Acum, el află consternat că, după aproape patru ore, se afla doar în spatele hanului. Înapoindu-se acolo, constată că iedul ajunsese înaintea lui la han.

După acest episod fantastic, care ilustrează punctul culminant al acțiunii, urmează *deznodământul*, din care aflăm că șederea lui Fănică la han ar fi fost definitivă dacă socrul său nu l-ar fi dus legat cobză la schit, în munte, de unde a ieșit pocăit și s-a însurat. Acum tânărul însurățel află că polcovnicul Iordache, socrul său, trecuse și el printr-o pățanie asemănătoare.

Așa cum se observă din derularea întâmplărilor, „În *La hanul lui Mânjoală*, nuvelă foarte imitată în spiritul ei de prozatorii următori, miraculosul formează sâmburele însuși" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Într-adevăr, hanul unde se petrec întâmplările nu este unul obișnuit, ca și hangița, stăpâna lui. Despre ea se spune că ar fi găsit o comoară și că ar umbla cu farmece, iar cei care au încercat să prade hanul au avut o soartă cumplită: unul a decedat, altul a amuțit și toți hoții au fost prinși. De atunci li s-a tăiat pofta plăcerilor să mai calce hanul.

La han nu există icoane, despre care hangița afirmă că „prăsesc cari și păduchi de lemn", în schimb aici se află un cotoi care miaună sinistru când călătorul își face cruce. Hangița impresionează prin „ochii ei strașnici", de care îi amintesc ochii iedului aflat în desagă („... cu capul deștept scos afară din desagă, se uită și el la mine. Mi-am adus aminte de alți ochi... Ce prost am fost!..."), iar căciula pe care ea o tot învârtea și-o răsucea stând pe pat devine obiect de tortură pentru tânăr în timpul ciudatei întâmplări: el simte „o durere la cerbice, la frunte și la tâmple fierbințeală și bubuituri în urechi", căciula strângându-l „ca o menghină", iar, după ce o dă jos și o pune din nou pe cap, simte că „deodată sângele începe iar să-mi arză pereții capului".

Și magia locului (a hanului) are efecte devastatoare asupra personajului narator, din moment ce a fugit de la socru înainte de logodnă și s-a întors la han. Toate acestea sunt urmarea farmecelor făcute de hangiță, căci, după spusele polcovnicului, ea îi pusese lui Fănică farmece „în fundul căciulii și că iedul și coiotul erau totuna."

De prezența fantasticului ține și dezlănțuirea furtunii, căci natura stihială este o proiecție a stărilor și senzațiilor eroului („Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele") sau îi produce halucinații („Mi-era în față... Atunci sunt două luni pe cer!"), îl dezorientează („Am greșit drumul!. Merg la vale... Unde sunt?!").

Fantasticul din această povestire, ca și din alte scrieri ale lui I. L. Caragiale, este de origine folclorică, pe care Florin Manolescu îl numește „fantasticul propriu-zis", adică „miraculosul și feericul din poveste, cu totul în spiritul mitologiei balcanice, unde întâlnirile cu diavolul, sfinții, cu Dumnezeu la o răspântie de drumuri sunt obișnuite și unde profanul intra la tot pasul în atingere cu sacrul" (*Caragiale și Caragiale*).

Fabulosul se manifestă în cadrul realului, cele două planuri intersectându-se, iar una dintre întâmplările anterioare (cea referitoare la prădarea hanului de către hoți) este inclusă la început prin procedeul povestirii în ramă.

Întâmplările, fie ele reale sau fantastice, sunt relatate la persoana întâi, deci în mod subiectiv, căci povestitorul se implică total. Totodată accentul nu cade pe complexitatea personajelor, ca în nuvelă, cele două personaje fiind caracterizate succint. Astfel, Mânjoloaia este „zdravănă femeie, frumoasă, voinică și ochioasă", având „strașnici ochi", iar Fănică este „tânăr, curățel și obraznic, mai mult obraznic decât curățel". Trăsăturile de caracter, prezentate indirect, sunt puține și fără a se insista asupra lor, căci atenția autorului se îndreaptă asupra întâmplărilor relatate în cele două registre epice – al realului și al magiei.

Se observă, de asemenea, oralitatea stilului, manifestată prin îmbinarea vorbirii directe cu cea indirectă, prin prezența monologului și a stilului indirect liber, evidențiată prin structuri eliptice sau exclamative ori prin discontinuitatea vorbirii, marcată grafic prin punctele de suspensie: „Am cam întârziat... trebuia să plec mai devreme... dar în sfârșit!... de așteptat, mă așteaptă". Nu lipsesc cuvintele și expresiile populare, regionale sau arhaice: „buiestru", „polcovnic", „zapciu", „a pune ulcica", „opăcit", „cerbice", „matracucă" etc.

Prin toate notele sale originale, această operă literară, ca și altele asemănătoare, ni-l prezintă pe I. L. Caragiale neîntrecut și în ipostaza de povestitor, pe lângă cea de dramaturg și autor de schițe.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade

Mircea Eliade (1907–1986), personalitate de tip enciclopedic – profesor, eseist, istoric al religiilor –, este cunoscut printr-o vastă operă ştiinţifică, dar şi literară, începută în ţară şi continuată în exil.

Copilăria şi-a petrecut-o în diferite localităţi, acolo unde tatăl său, căpitan de infanterie, era mutat – Râmnicul Sărat, Cernavodă, Bucureşti. Studiile şi le face la Bucureşti – clasele primare, la şcoala de pe strada Mântuleasa, iar liceul, la „Spiru Haret“, unde, din cauza spiritului său nonconformist şi independent, are probleme cu unii profesori. Încă din perioada studiilor liceale, Mircea Eliade citeşte cu asiduitate cărţi din domenii variate şi începe să înveţe persana şi sanscrita. Ceva mai târziu, începe să lucreze la *„Romanul adolescentului miop“*, iar în 1921 îi este premiată povestirea fantastică *„Cum am găsit piatra filozofală“*.

După terminarea liceului, în 1925, citeşte cu aviditate din cele mai diferite domenii, se înscrie la Facultatea de Litere şi Filozofie din Bucureşti, ca apoi să călătorească la Roma, unde pregăteşte o teză despre filozofia Renaşterii italiene.

În perioada 1928–1932, urmează cursuri postuniversitare în India, căutând să pătrundă tainele spiritualităţii orientale atât prin cunoaşterea culturii asiatice şi parcurgerea unei vaste bibliografii ştiinţifice din acest domeniu, cât şi prin intermediul experienţei personale.

După aceste călătorii şi studii în străinătate (Roma, India) şi după ce trimite spre publicare în ţară romanul *„Isabel şi apele diavolului“* (1929), se înapoiază în Bucureşti şi fondează gruparea „Criterion“ împreună cu Mircea Vulcănescu, Petre Comarnescu, Marcel Iancu, Mihail Sebastian etc, din 1933 fiind şi asistent la Facultatea de Litere şi Filozofie.

În perioada 1933-1935, obţine doctoratul în filozofie (1933) şi este premiat pentru romanul *„Maitreyi“*.

Începând cu 1940, îndeplineşte funcţii diplomatice la Londra şi Lisabona, iar din 1945 se stabileşte la Paris. În 1956 este chemat să predea în Statele Unite ale Americii, devenind titularul catedrei de istoria religiilor de la Universitatea din Chicago, catedră care, din 1985, îi poartă şi numele. Ca profesor, Mircea Eliade a conferenţiat însă şi la Universitatea din Bucureşti, la „L'Ecole de Hautes Etudes“ şi la Sorbona din Paris.

În plan artistic, anii 1930–1935 reprezintă perioada consacrării sale literare, anii când apar romanele *„Isabel şi apele diavolului“*, *„Maitreyi“*, *„Întoarcerea din văi“*, *„Huliganii“*, care au ca punct de plecare experienţa, trăirea nemijlocită, intensă a realităţii. Din aceeaşi perioadă fac parte şi volumele *„Colocvii“*, *„India“*, *„Şantier“*, volume de eseuri sau de scrieri în care notarea directă a evenimentului – interior sau exterior – merge până la încălcarea tuturor canoanelor romaneşti considerate încă intangibile de critica românească a vremii (Nicolae Oprea, Gabriela Dinu, Caius Dobrescu, *Istoria literaturii române din perspectivă didactică. Proza clasa a X-a*, vol. I).

După 1935, opere ca *„Domnişoara Cristina“*, *„Şarpele“*, *„Secretul doctorului Honigberger“* au ca punct de plecare realităţi paralele, fantastice şi confirmă vocaţia pentru fantastic şi mitic a prozatorului. Această direcţie este strălucit reprezentată şi în proza lui Eliade publicată după război: *„Noaptea de Sânziene“*, *„La ţigănci“*, *„Pe strada Mântuleasa“*, *„În curte la Dionis“*, *„Tinereţe fără tinereţe“*, *„Nouăsprezece trandafiri“* etc.

Din această perioadă nu lipsesc nici lucrările ştiinţifice, între care se remarcă *„Fragmentarium“*, *„Mitul reintegrării“*, *„Imagini şi simboluri“*, *„Sacru şi profan“*, *„De la Zamolxis la Gengis-Khan“*, *„Istoria credinţelor şi a ideilor religioase“* (în trei volume) ş.a., remarcabile pentru felul original, inedit în care Eliade îşi argumentează opiniile, dar şi prin sursele, biografia bogată pusă în valoare.

Prin opera sa, prin multitudinea preocupărilor sale literare şi ştiinţifice, prin profunzimea cercetărilor întreprinse, Mircea Eliade este o figură reprezentativă nu numai a culturii şi literaturii române, ci şi a celor universale, dovadă fiind recunoaşterea sa pe plan mondial.

„La ţigănci“

Mircea Eliade este cel mai de seamă reprezentant al literaturii fantastice la noi şi noutatea absolută pe care el o aduce în literatura română constă în introducerea miraculosului de inspiraţie folclorică sau a celui legat de experienţele spirituale indiene.

După propria mărturisire, preferinţa lui Mircea Eliade se îndreaptă către fantasticul de sursă folclorică, deoarece acesta „te pune în contact direct cu o realitate iraţională, dar concretă“. Nu este mai puţin adevărat că unele dintre scrierile sale „dezvăluie în mod progresiv fantasticul în banalitatea cotidiană“, întrucât miturile se manifestă în existenţa omului. De aceea, la Eliade,

Scanned with OKEN Scanner

mitul, sacrul se manifestă în profan, în faptele obişnuite ale vieţii şi aceasta presupune existenţa a două planuri paralele şi implică ieşirea dintr-un timp şi pătrunderea într-altul, prin dereglarea mecanismului temporal. Aşa se explică faptul că personajele, oameni obişnuiţi, sunt atraşi într-o serie de întâmplări iniţiatice.

Tocmai pe ideea pătrunderii sacrului (a ceea ce nu este normal) în profan (existenţa cotidiană, normală) se bazează nuvela fantastică *„La ţigănci"*, scrisă la Paris, în iunie 1959, şi publicată mai întâi în 1962, în revista „Destin" de la Madrid (1962) şi apoi în „Cuvântul din exil" (1964). În România, a fost publicată în anul 1967, în nr. 9 al revistei „Secolul XX" şi a fost inclusă, apoi, în volumul *„La ţigănci şi alte povestiri"* (1969).

Până la apariţia acestei nuvele, considerate de unii critici o capodoperă a literaturii fantastice româneşti, fantasticul ca motiv literar a mai fost prezent şi în alte scrieri ale lui, ca *„Şarpele"*, *„Douăsprezece mii de capete de vite"*, *„Domnişoara Cristina"*.

Tema nuvelei ilustrează aspiraţia unui artist de a atinge absolutul prin propriile forţe, prin arta pură, ideal la care nu poate ajunge decât prin ieşirea din timp şi trecerea succesivă din planul real în planul imaginar.

Deşi întreaga nuvelă este ***un amestec continuu al celor două planuri, real şi ireal*** şi chiar dacă uneori are loc o camuflare a sacrului în profan, încât delimitarea celor două planuri este greu de făcut, subiectul ei se poate totuşi sintetiza în funcţie de momentele lui.

Astfel, prima secvenţă aparţine planului real şi ***constituie incipitul (expoziţiunea) nuvelei***, a cărei acţiune este plasată în Bucureşti, într-o zi toridă de vară, când Gavrilescu, un modest profesor de pian, toropit de căldură, se înapoiază de la o lecţie de pian de la Otilia, nepoata doamnei Voitinovici din strada Preoteselor nr. 18, îndreptându-se spre casă cu tramvaiul. Fire comunicativă, el discută cu câţiva călători despre căldura de afară, despre un enigmatic colonel Lawrence, în legătură cu care nu ştie decât că, ajungând în Arabia, a fost întâmpinat de o arşiţă cumplită „care l-a lovit în creştet, l-a lovit ca o sabie". În trecere, el admiră casa, curtea şi grădina ţigăncilor, fapt neagreat de bătrânul interlocutor, care consideră că aceasta „e o ruşine".

Dându-şi seama că şi-a uitat partiturile la doamna Voitinovici, Gavrilescu este nevoit să se înapoieze, fapt ce constituie ***intriga***. Din acest moment, atras de răcoarea grădinii ţigăncilor, eroul ajunge la ele, după ce, în mod miraculos, pierde de două ori tramvaiul către destinaţia stabilită. De acum încolo, totul se petrece într-un plan ireal, structurat în trei secvenţe, care se încadrează în ***desfăşurarea acţiunii***.

Intrând în curtea răcoroasă, Gavrilescu este întâmpinat de „o fată tânără, frumoasă şi foarte oacheşă, cu salbă şi cercei mari de aur". Aceasta îl duce într-o „căsuţă veche", „ascunsă între tufe mari de liliac şi boz", unde este întâmpinat de o bătrână, care-l întreabă dacă doreşte o ţigancă, o grecoaică, o nemţoaică, iar Gavrilescu acceptă propunerea în schimbul a trei sute de lei. Acum, în bordeiul ţigăncilor – loc al ritualurilor ezoterice –, el nu mai are percepţia corectă a timpului, căci pătrunde într-o altă lume, bizară, într-o atmosferă toridă şi sumbră. Întâmpinat de cele trei fete, profesorul Gavrilescu este pus s-o ghicească pe ţigancă, este prins într-o adevărată horă a ielelor, adoarme şi, trezindu-se apoi, este dus de grecoaică mai departe „printre paravane şi oglinzi". Fiind părăsit însă de fete şi plecând în căutarea lor, intră într-un adevărat labirint unde are senzaţia de sufocare şi de sete.

În timpul acestor aventuri, el le povestise fetelor despre dragostea lui pentru Hildegard şi căsătoria cu Elsa, prilej de a rătăci în trecut, lucru constatat şi de una dintre ele: „Şi-a adus aminte de ceva şi s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut." Toate aceste întâmplări se petrec în somn, prin intermediul visului, şi ele se desfăşoară simultan în două planuri paralele – prezent şi trecut.

A treia parte este constituită dintr-un plan narativ real, alcătuit din trei secvenţe, evenimentele petrecându-se tot în Bucureşti, dar după doisprezece ani, a căror trecere Gavrilescu nu e capabil s-o înţeleagă, nerealizând faptul că „la ţigănci" timpul are o altă dimensiune. De aceea, el este surprins să constate că madam Voitinovici se mutase de opt ani, că Otilia se căsătorise şi banii se schimbaseră. Acţiunea atinge ***punctul culminant*** în momentul în care, ajungând acasă, profesorul Gavrilescu află şocat că nu mai locuieşte acolo şi că soţia sa, Elsa, plecase în Germania de doisprezece ani, după dispariţia lui.

În final, neînţelegând ce se întâmplă şi neputând să intre în normalitate, adică în profan, eroul hotărăşte să se înapoieze „la ţigănci", unde este condus de un birjar, fost dricar, ce regretă timpurile trecute. Aici o regăseşte pe iubita sa din tinereţe, Hildegard, după ce încurcă

Scanned with OKEN Scanner

numărarea camerelor. El se scuză de cele întâmplate cu Elsa (din nou trecutul ca plan real invadează planul ireal), dar Hildegrad îl conduce la trăsură și-l îndeamnă să meargă cu ea într-o călătorie „spre pădure". Este de fapt călătoria spre moarte, care începe „ca într-un vis", așa cum precizează aceasta, atunci când Gavrilescu spune „[...] aș crede că visez".

În ciuda faptului că are un subiect care poate fi rezumat și ***respectă formulele clasice,*** având ***o structură tradițională***, nuvela *„La țigănci"* are totuși o acțiune complicată, iar planurile prezentate se interferează – cel real cu acela ireal, profanul cu sacrul.

Aventura lui Gavrilescu poate fi delimitată în patru faze (părți), constituite din opt episoade: prima parte conține un episod (drumul cu tramvaiul prin București), următoarele două părți conțin fiecare câte trei episoade (pătrunderea în bordeiul țigăncilor, încercările de a o ghici pe țigancă, pierderea în labirint și, respectiv, drumul cu tramvaiul spre familia Voitinovici, sosirea acasă, pe drum cu birja). Această a treia parte conține tot un plan real, ca și prima, dar modificat datorită faptului că șederea lui Gavrilescu la țigănci înseamnă pătrunderea într-un alt timp, care are altă dimensiune și de existența căruia el nu-și dă seama după ce părăsește bordeiul. În schimb, ultima parte conține un plan absolut ireal, reprezentând plecarea finală a eroului, călătoria spre moarte, marea trecere.

Complicata tehnică epică este observată și de Eugen Simion, care consideră nuvela „indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc" și care susține argumentele lui Sorin Alexandrescu din introducerea la volumul *„La țigănci și alte povestiri"*, 1969, E.D.P., potrivit căruia „este vorba aici de un itinerar spiritual: Viață și Moarte, Profan și Sacru, tradus grafic în chipul următor: «Real»→«Ireal»→«Real»→«Ireal». Cele 8 episoade ar marca un număr simetric de *intrări* și *ieșiri* sau mai degrabă treceri ale personajului de la o existență la alta, nuvela fiind citită (spre o interpretare asemănătoare înclină și alți comentatori) ca *o alegorie a morții* sau a *trecerii* spre moarte" (*„Scriitori români de azi"*, vol. III).

Această nuvelă este impresionantă prin sensurile ei, în subtextul epic găsindu-se ***numeroase motive*** și ***semnificații.***

În primul rând, există un timp mitic reversibil, care poate fi recuperat spiritual prin intermediul amintirii. În nuvelă, timpul are alte dimensiuni și se scurge altfel, fără grabă („– Nu e grabă, spuse bătrâna. Avem timp. Nu e nici trei ... – Vă cer iertare dacă vă contrazic, o întrerupse Gavrilescu, dar cred că vă înșelați. Trebuie să fie aproape patru.").

Apare totodată motivul visului, al somnului ca primă treaptă a inițierii și a recuperării sacrului. Uneori, nici eroul nu are certitudinea stării în care se află, neștiind dacă e vis sau realitate, și nu își mai dă seama de durata întâmplărilor: „Am dormit mult? o întrebă. – Nici n-ai apucat să dormi, îl liniști fata. Doar ce-ai ațipit"; „Odată i se păru că ațipise și îl trezi o adiere neașteptată, ca și când s-ar fi deschis undeva o fereastră...". În fond, eroul intră în faza superioară și ultimă a visului ca modalitate de trecere „dincolo", în moarte: „ – Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis".

De asemenea, este prezent mitul labirintului, sugerat prin rătăcirea eroului în bordeiul țigăncilor și imaginat atât ca un spațiu al inițierii către moarte, din moment ce drumul prin labirint se termină prin strânsoarea draperiei, simbol al giulgiului, cât și ca un drum către conștiința de sine.

Fetele din bordei sunt ielele din credința noastră populară, preotese ale templelor antice sau parcele (*ursitoarele*), care hotărăsc destinele, bătrâna este cerberul care cere vamă, iar Hildegard poate fi simbolul luntrașului Caron, care călăuzește sufletele morților spre lumea cealaltă.

În ciuda gravelor probleme existențiale puse în discuție de autorul nuvelei, în întreaga sa aventură, Gavrilescu nu apare ca un erou tragic, deși nu reușește să-și atingă idealul: „[...] idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură" (adică atingerea absolutului), deoarece „nu vrea să ia act de condiția lui și refuză să-și asume un destin tragic" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II). Destinul său este hotărât de alții, de celelalte personaje, a căror intervenție o acceptă, el rămânând un ales căruia sacrul i se va revela, rupându-l din existența banală, din profan.

După cum se observă, Mircea Eliade apropie fantasticul autohton (de la care pornește) de marile mituri ale existenței moderne și de gândirea filozofică orientală, iar proza sa este înclinată spre fabulos, împingând totodată fantasticul spre elementul psihologic, nu spre viziuni sumbre, grotești, ca în fantasticul european actual. Accentul cade în această nuvelă, ca și în altele, pe două motive fundamentale: ieșirea din timp și labirintul.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste aspecte sunt prezentate într-un limbaj obişnuit, cu termeni comuni, iar registrele vorbirii – dialog, monolog, discurs narativ – alternează. Autorul respectă formulele clasice, ca urmare, naraţiunea se face la persoana a III-a, dar prezenţa autorului narator este foarte discretă, ceea ce nu exclude existenţa simbolurilor, a semnificaţiilor.

Tocmai prin interferenţa planurilor, real şi ireal, prin structura sa, dar şi prin semnificaţiile şi simbolurile ei, *„La ţigănci"*, rămâne una dintre nuvelele fantastice de referinţă din întreaga literatură română.

Caracterizarea personajului principal din nuvela „La ţigănci"

În opera lui Mircea Eliade, fantasticul presupune dereglarea mecanismului temporal, prin ieşirea din timp, iar miticul, sacrul, se manifestă în profan, în faptele obişnuite ale vieţii. Eliade înfăţişează totodată realitatea imediată, fără peisaje luxuriante, ca la romantici, iar eroii, oameni de rând, intră fără voia lor în scenarii iniţiatice, având doar o conştiinţă vagă a fantasticului.

Un astfel de personaj este Gavrilescu din nuvela fantastică *„La ţigănci"*. El este un om obişnuit, modest profesor de pian, dar cu o fire „de artist", aşa cum se autodefineşte, pentru că idealul său a fost să devină artist, tinzând către arta pură: „Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist. [...] am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură. Trăiesc pentru suflet."

Aşa cum aflăm dintr-un monolog al eroului, el are patruzeci şi nouă de ani, vârstă când „bărbatul este în floarea vârstei". Însă, când memoria îi joacă feste, se dojeneşte cu exigenţă, deşi faptul este o ipoteză, nu o certitudine: „Gavrilescule, şopti, atenţie! că parcă-parcă ai începe să îmbătrâneşti. Te ramoleşti, îţi pierzi memoria. Repet: atenţie! Că n-ai dreptul. La patruzeci şi nouă de ani bărbatul este în floarea vârstei."

Având o fire de artist, el este sensibil, stăpânit de o curiozitate poate exagerată, de unde şi locvacitatea sa ieşită din comun, purtând dialoguri atât cu persoane necunoscute (în tramvai), cât şi cu cele cunoscute recent (fetele de „la ţigănci", la reîntoarcerea sa în strada Preoteselor sau acasă etc.), în care fie *se destăinuie, se confesează*, fie îşi exprimă dorinţa de a afla lucruri noi, când se află în faţa unor situaţii dilematice.

Gavrilescu nu este un personaj de excepţie, nu este un filozof care să mediteze asupra situaţiilor prin care trece, ci este, mai curând, un om cu trăiri contradictorii, Mircea Eliade alegând în mod deliberat indivizi simpli pentru a revela în ei o realitate spirituală profundă.

Tot ca un om obişnuit, Gavrilescu este obosit, istovit şi cuprins mereu de teamă. Neîmplinit nici pe plan erotic (ratează căsătoria cu Hildegard), nici pe plan profesional (rămâne un simplu profesor de pian, care dă lecţii celor care-l solicită), eroul tinde spre lumea banală, insignifiantă (spre profan) şi refuză să ia în consideraţie tragicul existenţei (sacrul), aşa cum precizează Eugen Simion (*op. cit.*): „Gavrilescu nu vrea să ia act de poziţia lui, refuză să-şi asume destinul tragic".

Este deosebit de calm, în ciuda întâmplărilor prin care trece, refuzând să ia lucrurile în serios, convingerea lui sinceră fiind că la mijloc nu este decât o farsă din care trebuie să iasă sau un joc în care trebuie să se integreze. Confuziile provocate în mintea sa sunt puse pe seama căldurii excesive, atotstăpânitoare atât în planul real (cel al Bucureştiului), cât şi în cel ireal (călătoria în labirintul din bordeiul ţigăncilor).

Gavrilescu este predispus la visare, are disponibilitatea de a trăi în imaginar şi, de aceea, nu sesizează deosebirea dintre planul real şi ireal. Chiar atunci când se află în universul fantastic, în plan secundar, apar elementele reale, aşa explicându-se faptul că el îşi aminteşte de prima sa dragoste – de Hildegard –, de căsătoria cu Elsa. Astfel, el retrăieşte fapte din trecut, un trecut real, cele două planuri mergând concomitent, paralel sau întretăindu-se, pe întregul parcurs al nuvelei.

În felul acesta, Gavrilescu trăieşte nostalgia iubirii pierdute, sentimentul dureros al neîmplinirii erotice. Autorul reliefează în acelaşi timp o psihologie aparte, un ins cu reacţii bizare faţă de faptele petrecute în cele două lumi pe care le străbate.

De fapt, Gavrilescu parcurge prin vis un traseu iniţiatic şi, după ce nu poate trece prima probă, îşi pierde conştiinţa, trece într-o stare de vis şi se detaşează de sine, astfel încât sacrul pătrunde în profan. Aşa cum remarcă Ioan Paler în *Istoria literaturii române din perspectivă didactică. Proza*, vol. I, eroul este „un personaj cu cifru", „creat din raţiuni estetice" şi „pare să

Scanned with OKEN Scanner

facă demonstrația existenței unei lumi paralele în cotidian, a camuflării sacrului în profan, în fine, a faptului că lipsa de echivoc, de imprecizie a realului este doar o iluzie".

Deși Gavrilescu este creația autorului, fiind subordonată unui anumit scop estetic, însușirile personajului nu sunt prezentate direct de către „creatorul" său, ci se desprind, în primul rând, din felul său de a se comporta, apoi din modul de a gândi și de a dialoga cu celelalte personaje, căci nu-i realizează un portret fizic, ci caracterologic. La aceste procedee se adaugă monologul interior, fie că acesta se referă la trecutul real al personajului, fie la situațiile stranii din lumea ireală.

În felul acesta, autorul reușește, la nivelul întregii nuvele, să îmbine și să alterneze registre diferite ale vorbirii – discurs narativ, dialog, monolog –, într-un limbaj lipsit de termeni pretențioși, neologici, adică într-un limbaj comun, care nu reduce valoarea nuvelei, ci, dimpotrivă, o sporește.

„Nopți la Serampore"

Nuvela „*Nopți la Serampore*" a fost publicată în 1940, într-o plachetă, împreună cu „*Secretul directorului Honigberger*", și este inspirată de spiritualitatea orientală, având ca punct de plecare experiența scriitorului, întâlnirea lui cu fascinanta lume indiană. Din acest punct de vedere, nuvela este înrudită, cel puțin ca punct de plecare, cu alte scrieri ale lui Eliade: „*Secretul doctorului Honigberger*", „*Isabel și apele diavolului*" și „*Maitreyi*".

Titlul nuvelei indică timpul și locul întâmplărilor, pentru că acțiunea se petrece pe durata câtorva nopți, la Serampore, localitate care „se află la vreo 15 mile de miazănoapte de oraș", adică de Calcutta, un spațiu exotic insolit.

Tema nuvelei o constituie relația dintre sacru și profan, desprinsă din experiența pe care trei dintre personaje (toți trei europeni) o trăiesc într-una dintre nopți.

Nuvela este structurată în nouă capitole, constituite în trei părți ale operei: capitolele 1–3 (prima parte), capitolele 4–6 (a doua parte) și capitolele 7–9 (partea a treia).

Prima parte are rol expozitiv, cititorul făcând cunoștință cu o parte dintre personaje, fiind introdus în atmosfera și în lumea indiană. Naratorul se află la studii, la Calcutta, unde lucrează alături de alți europeni, de Bogdanof și Van Manen. Cei trei merg deseori la Serampore, unde Budge, un prieten al lui Van Manen, își avea bungaloul într-o regiune împădurită, la câteva mile depărtare de amintita localitate.

Într-una dintre conversațiile desfășurate aici, gazda povestește cum, noaptea, l-a zărit la marginea pădurii pe profesorul Suren Bose, cunoscut prin intransigența și priceperea sa în practicile tantrice – credințe și rituri care urmăresc mântuirea prin cunoașterea legilor naturii numai de către cei inițiați.

Într-o discuție cu personajul narator, profesorul Bose neagă faptul că ar fi fost la Serampore, dar cei trei îl văd în altă seară mergând înspre pădure.

Partea a doua a nuvelei cuprinde nararea unei întâmplări ieșite din comun și conține și punctul culminant al acțiunii. Mai întâi aflăm că, după miezul nopții, cei trei pornesc spre Calcutta, dar, la un moment dat, observă că trec prin locuri necunoscute, deși nu exista un alt drum, deci nici posibilitatea de a se fi rătăcit.

Nu după mult timp, auzind strigătul disperat al unei femei după ajutor, șoferul oprește și toți aleargă în direcția de unde veneau țipetele, dar nu găsesc nimic. Întorcându-se la șosea, nu mai găsesc mașina și hotărăsc să se înapoieze pe jos la bungaloul lui Budge, dar zăresc un felinar, a cărui lumină o urmăresc și se afundă din nou în junglă.

Cei trei constată cu surprindere, apropiindu-se de marginea pădurii, nu departe de vetrele de jeratic întâlnite, existența unei clădiri destul de ciudate, înconjurate cu un zid cenușiu de piatră. Era castelul lui Nilamvara Dasa, unde sunt acceptați să găzduiască. Cu acest prilej, ei află (sau mai mult deduc) din spusele gazdei că țipătul femeii din pădure era al Lilei, soția lui Nilamvara Dasa, adusă chiar atunci pe „o nasâlie de ramuri" de „câțiva oameni îmbrăcați ciudat". Impresionați de aceste întâmplări, cei trei călători hotărăsc să nu mai rămână la castel și să-și continue drumul, deși starea lor de oboseală se accentua.

Sleiți de puteri, ei ajung în zori la bungaloul lui Budge, unde Van Manen își descarcă toată mânia pe șofer, spre uimirea servitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a treia a nuvelei conține explicațiile referitoare la această stranie întâmplare date de Budge, Chatterjî și Swami Shivananda.

Budge le spune prietenilor săi că nicăieri în împrejurimi nu există arborii despre care ei vorbeau și nici nu se află vreo casă ascunsă în junglă. Refăcând drumul parcurs cu o noapte înainte, cei trei constată că Budge are dreptate și – mai mult decât atât –, ajungând la Chatterjî, negustor de iută din Serampore, află că întâmplările la care asistaseră se petrecuseră cu vreo sută cincizeci de ani în urmă. Atunci, soția lui Nilamvara, Lila, a fost ucisă de un șef de bandă musulman care se îndrăgostise de ea. Lila a fost răpită când se întorcea din oraș cu prea puțini însoțitori, îndreptându-se spre reședința lor de vară. Fiind înștiințați de unul dintre însoțitori, Nilamvara vine s-o salveze, dar, la apropierea lui, tâlharul a omorât-o pe femeie.

După ce află toate aceste lucruri, nici unul dintre cei implicați în această întâmplare misterioasă nu s-a mai întors la Serampore, iar Budge și-a vândut locuința pe un preț de nimic.

Finalul, constituit din capitolul al IX-lea, ni-l prezintă pe narator într-o mănăstire din Himalaya apuseană, în regiunea Hardwarului. Acesta îi destăinuie întâmplarea lui Swami Shivanada, fost medic, căsătorit și tată a doi copii, care practicase cu mulți ani înainte *tantra* și se retrăsese cu vreo șapte ani în urmă într-o colibă pe malul Gangelui, la Rishikesh. Discuția îi oferă naratorului posibilitatea de a-și exprima propria explicație asupra fenomenului. El crede că, tulburând meditația și ritualul ocult al lui Bose, acesta i-a azvârlit, prin puterile lui oculte, într-un alt *spațiu* și alt *timp*, i-a proiectat în episodul care avusese loc cu vreo sută cincizeci de ani în urmă, în apropierea Seramporului. Ceea ce îl nedumerește este însă faptul că, asistând la acea întâmplare, ei n-au retrăit-o, ci au modificat-o, intervenind evenimente noi, cum este discuția cu bătrânul servitor și Nilamvara.

Swami Shivananda îi explică însă că între *realitate* și *iluzie* nu există nici o deosebire, ceea ce duce la anularea diferenței dintre prezent și trecut. Că așa stau lucrurile dovedește noua experiență a naratorului, căruia i se pare că se trezește în altă lume și începe să retrăiască întâmplarea anterioară.

După cum se observă, ca și în alte nuvele fantastice, și aici *elementele reale* se îmbină cu cele *imaginare*. De aceea, în plan narativ apar *două nuclee epice* – cel al nopților petrecute la Serampore și cel al întâmplării ciudate trăite de trei dintre personaje.

Relatarea acestora se face de către unul dintre personaje, care este narator (povestitor) și martor al întâmplărilor petrecute, ceea ce explică folosirea persoanei întâi. Naratorul este totodată un *alter ego* al autorului, aflat ca bursier la Calcutta, căci unele dintre personaje (Van Manen, Bogdanof, Swami Shivananda) apar și în scrierile memorialistice ale lui Mircea Eliade.

Dar nu numai prezența imaginarului dă consistență acestei nuvele, ci și alte elemente specifice fantasticului. De pildă, este prezentă ideea relativității timpului și a spațiului, ceea ce face posibilă ieșirea din timp tocmai prin dereglarea mecanismului acestuia. Așa se explică faptul că cei trei tovarăși pot intra într-un alt timp, într-o altă epocă, asemenea lui Dionis, eroul lui Mihai Eminescu.

Dialectica dintre sacru și profan accentuează, de asemenea, latura fantastică a nuvelei. Sacrul este ceva total diferit, o realitate ce nu aparține lumii noastre reale, naturale, aceasta semnificând profanul. Timpul istoric este unul profan și se opune sacrului, care presupune existența unui sens transcendent, aceasta din urmă manifestându-se în profan. De aceea, una dintre supozițiile personajului narator este și aceea că ei au fost absorbiți într-o „zonă sacră" creată de ritualul oficiat de Bose în pădure, numai astfel putând pătrunde în alt timp și alt spațiu. Temporalul este posibil numai prin practicile tantrice ale profesorului Bose, ceea ce presupune „o orgie demonică", așa cum crede altul dintre personaje.

Tot de natură fantastică este și *raportul dintre realitate și iluzie* caracterizat prin identificarea lor și, implicit, a trecutului cu prezentul. Nici o întâmplare din lumea noastră nu este reală și „tot ce se petrece în cosmosul acesta este iluzoriu". În această perspectivă a unificării celor două timpuri (trecut și prezent), întâlnirea dintre europeni și locatarii casei din pădure pare că se petrece într-o a treia lume, care nu este nici a prezentului, nici a trecutului, întrucât cei trei modifică scena sub aspect temporal prin prezența și întrebările lor.

Pe de altă parte, fantasticul este susținut și de *plasarea întâmplărilor într-un spațiu exotic*, insolit, dar elementele de exotism (descrierea cadrului natural, a peisajului nocturn real sau

Scanned with OKEN Scanner

imaginar) sunt folosite discret, deoarece autorul pune accentul nu pe exotism, ci pe dinamica și pe caracterul senzațional al întâmplărilor.

Ciudate sunt totodată și *chipurile unor personaje* (bătrânul și Nilamvara), care impresionează prin înfățișarea și mai ales prin comportarea și felul lor de a vorbi. Ele se apropie de personajele unor creații epice populare – paznicii intransigenți, de o sobrietate înfricoșătoare, stăpânii distanți greu abordabili datorită poziției lor privilegiate –, tipuri umane întâlnite în basme, în balade sau în legende. Indiferent de elementele fantastice prezente în această nuvelă, trebuie remarcat faptul că Mircea Eliade stăpânește o adevărată artă „de a crea o atmosferă insolită și a da sugestia penetrației anormalului în spațiul existenței umane". (Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*).

Caracterizarea personajelor

Elementul fabulos se menține și la nivelul personajelor, pentru că există în nuvela fantastică *„Nopți la Serampore"* personaje care aparțin lumii reale (Bogdanof, Van Manen, naratorul Budge, șoferul, ceilalți servitori, profesorul Suren Bose, Chatterjî, Swami Shivananda) și lumii ireale (bătrânul și Nilamvara Dosa).

Deși aparțin unor lumi și timpuri diferite, aceste personaje interacționează, creând o a treia lume, care nu este nici cea a prezentului, nici cea a trecutului, diferența dintre acești indici temporali anulându-se.

Trei dintre personaje (Bogdanof, Van Manen și naratorul) sunt caracterizate pe scurt în primul capitol al nuvelei, observându-se atât trăsături comune, cât și unele care le diferențiază.

Bogdanof fusese zece ani consulul împărăției țariste la Teheran și Kabbul, devenind apoi profesorul de persană al naratorului. Între cei doi se stabilesc relații de prietenie, în ciuda diferenței de vârstă și de cultură, căci Bogdanof este un orientalist celebru, colaborator al celor mai renumite publicații. Totodată, este un ortodox convins, dar îi iubește pe musulmanii din Persia și Afganistan, respectându-le credința, în timp ce față de hindușii din Bengal cu greu își poate stăpâni repulsia. Participă și el la aventura din junglă, încercând să dea o explicație acestei stranii întâmplări trăite.

Van Manen este un olandez „trecut de mijlocul vieții", venit în India în prima lui tinerețe și, ca mulți alții, rămas pentru totdeauna, prins în mrejele ei. Cunoaște foarte bine lumea indiană, pe care o adoră, o vreme fusese, la Adyar, bibliotecar al Societății Teozofice. În momentul relatării întâmplărilor este, de mai mulți ani, bibliotecarul și secretarul Societății Asiatice din Bengal. Vreo douăzeci și cinci de ani se îndeletnicise cu studiul limbii tibetane, pe care o învățase ca nimeni altul, dar, cu toate acestea, publicase foarte puțin pentru că era comod și îi plăcea să trăiască bine. Nu are nici o stimă pentru titlurile academice, după care, de altfel, nici nu tânjește, având însă o aplecare secretă față de lucrurile oculte. Se mulțumește să cerceteze pentru propria bucurie de a descoperi și de a învăța.

Deși celibatar, el este cel mai în vârstă dintre cei trei și cunoaște India, îndeosebi Bengalul, ca puțini europeni. Vorbăreț, deschis comunicării, cultivă prietenia, așa explicându-se și relația sa cu Budge, care aparține altei categorii sociale.

Povestitorul – personaj al operei și martor al întâmplărilor – este un foarte tânăr învățăcel care se împrietenește cu Bogdanof și Van Manen datorită preocupărilor comune. De la primul dintre ei învățase persana, iar acum descifra Sabashita Samagraha, un text cunoscut pentru dificultățile sale. Atent observator al realității înconjurătoare, el este cel care constată anumite situații pe care le aduce la cunoștință celorlalte personaje, cum ar fi rătăcirea drumului, apropierea de bungaloul lui Budge etc.

Toate aceste trei personaje, oaspeți ai lui Budge, alcătuiesc un grup care, în desfășurarea acțiunii, poate fi văzut ca un personaj colectiv. Toți trei au aceeași pasiune – cercetarea culturii și civilizației indiene, iar în desfășurarea acțiunii trec prin aceleași întâmplări și reacționează relativ asemănător, deosebirile de atitudine fiind nesemnificative.

Ei sunt nedespărțiți, lucrând la biblioteca Societății Asiatice, în Paris Street, Bogdanof și naratorul la aceeași masă, iar Van Manen în biroul său. Preocupările lor sunt foarte apropiate: primul revizuia o traducere din Mohamed Dhara Shikuh, povestitorul descifra un text dificil, iar olandezul cataloga manuscrisele tibetane recent cumpărate din Sikhim; după închiderea bibliotecii, ei rămâneau în biroul lui Van Manen, unde începeau lungi conversații sau mergeau

Scanned with OKEN Scanner

să admire frumusețile orașului. Se deosebesc însă prin atitudinea față de lumea indiană, pe care unul o adoră (Van Manen), iar altul, din contră, are repulsie față de hinduși (Bogdanof). Diferiți sunt și prin interpretările pe care le dau întâmplării ciudate trăite de ei și prin atitudinea față de profesorul Suren Bose.

Grupul are, pe rând, ca lider pe Van Manen, care îi și invită pe ceilalți la proprietatea prietenului său, Budge, la Serampore, apoi pe Bogdanof, în momentul rătăcirii prin pădure, el luând hotărârile cele mai importante, în numele întregului grup.

Tot în relație cu acest grup trebuie privit și *Budge*, proprietarul bungaloului din apropiere de Serampore, un om care cultivă prietenia și „care cunoștea pe toată lumea". Celibatar ca și Van Manen, acesta este un om destul de ciudat, foarte bogat și vânător fără noroc. Bungaloul îl cumpărase de la un fermier anglo-indian, la puțini ani după război, și-l păstra mai mult ca un loc de refugiu și de odihnă. Cariera de industriaș și-o începuse în Java, perioadă din care istorisește multe întâmplări.

Gazdă primitoare, Budge încearcă să-și exprime și el părerea în legătură cu ciudata întâmplare, explicând-o ca o urmare a unor halucinații, iluzii sau vise, fără a anula însă opinia celorlalți. Mai mult decât atât, se oferă să-i ajute în dezlegarea misterului, mergând împreună la Chatterjî, negustor de iută, „un om care știa foarte multe".

Deși apariție episodică în acțiunea nuvelei, un rol important în desfășurarea ei îl are profesorul *Suren Bose*, un personaj ciudat. El era un distins profesor, cel mai tânăr dintre toți colegii lui, care, așa cum precizează vorbitorul, „își păstrase cu îndărătnicie, aproape cu orgoliu, credința sa străveche. Era dintre puținii profesori din Calcutta care nu se sfia să umble în *dhoti* și să-și cresteze pe frunte, cu șofran, semnul religiei shivaiste". Persoana profesorului și prezența sa la Serampore sunt legate de desfășurarea unor practici tantrice. Așa se explică faptul că trecerea în alt timp se produce după ce el este zărit din nou în pădure. Acesta neagă însă orice posibilitate de a se fi aflat vreodată la Serampore, ceea ce sporește și mai mult misterul legat de persoana sa.

Din aceeași categorie cu profesorul Suren Bose, a unor inițiați în practici oculte, face parte și *Swami Shivananda*, un medic ascet care parcursese India întreagă cu piciorul, participase la sărbătorile religioase ale tuturor sectelor și studiase toate filozofiile, „în căutarea liniștii sufletului său". Era un bărbat interesant din toate punctele de vedere. „Fusese medic în Singapore, fusese căsătorit și avea doi copii și într-o bună zi a părăsit totul și a plecat să-și caute [...] mântuirea într-o mănăstire din Himalaya".

Cu mulți ani înainte, practicase *tantra* și de aceea este cel mai în măsură să-i explice naratorului semnificația acelei întâmplări bizare, reușind chiar să-l facă să trăiască din nou coșmarul ieșirii din timp, în același decor de mai înainte.

O apariție și mai ciudată în structura nuvelei este *Nilamvara Dasa*, personaj care aparține altui timp decât cel al narării și al acțiunii prezente. El făcea parte dintr-o familie nobilă și trăise cu vreo sută cincizeci de ani înainte de întâmplările relatate în nuvelă. A fost unul dintre cei mai renumiți vaishnava (reprezentant al unei clase sociale alcătuite din negustori și comercianți) din Bengal și tânăra lui soție, Lila, a fost ucisă de un șef de bandă musulman care se îndrăgostise de ea și voise s-o răpească.

Bărbatul între două vârste avea o figură foarte palidă, cu privirile înțepenite, și nu vorbea decât bengaleza, rostind cuvintele într-un mod arhaic. Privit de aproape, el le apare vizitatorilor săi nocturni asemenea unei ființe din altă lume. „[...] Nilamvara ni se părea într-adevăr straniu. Greutatea cu care se mișca, tresăririle acelea neînțelese care îi scuturau trupul la răstimpuri, ca prins de friguri, sticlirea nefirească din ochi, pumnii pe care-i păstra necontenit încleștați – toate acestea începeau acum să ne atragă atenția. Felul lui de a ne privi era cu desăvârșire ciudat. Aveam uneori senzația că e împins de o forță nevăzută, fără ajutorul căreia ar înțepeni, zâmbind foarte stins în fața noastră."

Figura și mai ales comportarea lui le stârnește celor trei uimirea, îi contrariază și de aceea hotărăsc să plece, fără a mai aștepta să fie găzduiți.

Prin acest personaj cititorul face cunoștință cu lumea fantastică, misterioasă a nuvelei, care se contopește cu cea reală într-o structură unitară. Chiar dacă faptele sunt incredibile, prin arta narațiunii, autorul prezintă personajele într-o lumină verosimilă, indiferent cărei categorii aparțin acestea.

Scanned with OKEN Scanner

5. NUVELA PSIHOLOGICĂ

Proza psihologică este impusă în literatura română de revista şi cenaclul „Sburătorul" şi de mentorul acestora, Eugen Lovinescu. Acest tip de proză, fie că este vorba de nuvelă sau de roman, se bazează pe introspecţie, nu pe intrigă. Scriitorul sondează adânc sufletul personajului aflat în centrul unui subiect al cărui fir epic nu există sau nu poate fi uşor observat. Accentul cade pe conflictul interior, pe relaţia dintre trăirile personajelor şi reacţia ori atitudinea acestora faţă de lumea exterioară.

Analiza psihologiei personajelor se bazează pe monologul interior, pe stilul indirect liber sau, uneori, pe dialog, scriitorul apelând la introspecţie sau retrospecţie, la memoria involuntară sau la fluxul conştiinţei, care aduc în prim-plan trăirile interioare.

Chiar dacă proza psihologică este cel mai bine reprezentată în modernism, aceasta nu înseamnă că elemente ale acestui tip de proză nu se întâlnesc şi în scrierile anterioare perioadei interbelice. Chiar romantismul punea accent pe sentimente, subiectivitatea fiind unul dintre punctele lui comune cu literatura psihologică dintre cele două războaie mondiale.

Aşa se explică faptul că vom întâlni nuvele psihologice scrise de autori ca Ioan Slavici sau I. L. Caragiale. Slavici abordează proza psihologică în *„Moara cu noroc"*, *„Comoara"*, *„Popa Tanda"*, iar la I. L. Caragiale, exemple de nuvelă psihologică sunt: *„O făclie de Paşte"*, *„În vreme de război"*, *„Păcat"* ş.a. Elemente ale prozei psihologice sunt prezente în creaţiile lui B. Şt. Delavrancea (*„Paraziţii"*, *„Hagi Tudose"* ş.a.), Gala Galaction (*„De la noi la Cladova"*) şi, tot în perioada interbelică, ele apar în opera lui Gib Mihăescu (*„La Grandiflora"*, *„Vedenia"*) sau a Hortensiei Papadat-Bengescu ş.a.

După cum se observă numai din enunţarea numelor autorilor şi a titlurilor operelor literare, nuvela psihologică s-a dezvoltat pe fundalul realismului şi al naturalismului, reuşind să adopte procedeele literaturii psihologice, în ciuda dimensiunilor ei, mai reduse decât ale romanului.

Din conţinutul acestor opere se observă că scriitorii întocmesc veritabile „fişe clinice" ale unor personaje conflictuale, dilematice; cu o viaţă interioară zbuciumată, marcată de frică, boală sau de anumite complexe. Acest aspect conduce la o accentuată stare de degradare a personalităţii şi la un anumit disconfort psihic.

„În vreme de război"
de I. L. Caragiale

Prin întreaga sa operă I. L. Caragiale a conturat un univers comic şi altul tragic, ilustrate atât de operele dramatice, cât şi de cele în proză. Meritul lui este acela că a ştiut să înfăţişeze artistic o realitate complexă şi să zugrăvească tipuri umane de o uimitoare diversitate.

Nuvela *„În vreme de război"*, pe care autorul o considera „schiţă" datorită dimensiunilor ei reduse, a apărut în anul 1898, în „Gazeta săteanului". După cum se poate observa, titlul nuvelei stabileşte timpul naraţiunii. Aşadar, nuvela prezintă întâmplări petrecute în timpul Războiului pentru Independenţă din anul 1877, iar spaţiul este reprezentat, în esenţă, de satul Podeni şi împrejurimile lui, dar şi de Turnu-Măgurele, Plevna, localităţi evocate epistolar în legătură cu acţiunile preotului Iancu din Podeni (devenit voluntarul Iancu Georgescu) în timpul războiului. Locul dramei pe care o trăieşte Stavrache, fratele preotului, este satul Podeni, acolo unde este urmărită „evoluţia" hangiului de la starea de normalitate la demenţă.

Titlul poate sugera, în acelaşi timp, războiul personajului cu sine însuşi, zbuciumul lui interior devastator.

Având în vedere faptul că este o nuvelă psihologică, *„În vreme de război"* dezbate complicata problemă a obsesiei, cele trei capitole ale sale relatând „povestea unui popă tâlhar şi apoi voluntar şi a fratelui său, hangiu, într-un fel tot tâlhar" (N. Davidescu, apud Ioan Paler, *Proza românească*).

Incipitul (expoziţiunea) îi prezintă pe cei doi fraţi şi mai ales confesiunea preotului Iancu din Podeni făcută lui „neica Stavrache, fratele mai mare". Expoziţiunea debutează *ex abrupto*, cu ştirea că tâlharii care bântuiau ţinutul au fost prinşi („În sfârşit, ceata de tâlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobrenilor"), ca apoi să se relateze câteva din incursiunile acestora, printre

Scanned with OKEN Scanner

care cele făcute la popa Iancu din Podeni şi la un arendaş din Dărmăneşti, oameni cu stare. Numai că prădarea gospodăriei preotului este o înscenare pusă la cale chiar de acesta, el însuşi fiind căpetenia bandei de tâlhari căzute în mâna autorităţilor. Preotul se refugiază la han şi îi dezvăluie fratelui său adevărul, iar acesta, profitând de prezenţa la han a unui grup de militari care mergeau pe front, îl înrolează pe preot, devenit acum Iancu Georgescu, ca să nu mai poată fi găsit. În continuarea expoziţiunii, sunt prezentate veştile contradictorii care sosesc de pe front referitor la Iancu, remarcat întâi prin fapte de vitejie, avansat în grad şi căzut apoi eroic la datorie.

Crezându-şi fratele mort, hangiul îşi însuşeşte averea acestuia cu ajutorul unui notar, care îl avertizează că un singur om ar mai putea schimba această stare de lucruri, popa. Acest moment constituie ***intriga*** acţiunii, pentru că determină o schimbare în ***desfăşurarea întâmplărilor*** viitoare, care nu mai sunt constituite din fapte, ci din obsesia lui Stavrache că fratele său s-ar putea întoarce. Din acest punct, acţiunea părăseşte planul real şi autorul sondează în sufletul personajului, urmărind procesul instalării treptate a demenţei în mintea cârciumarului, din cauza unei anxietăţii şi a unei obsesii prelungite. Este o permanentă pendulare între vis (sub forma lui de coşmar) şi realitate, până la *punctul culminant*. Chiar înainte de intrigă şi, deci, de momentul primirii falsei veşti despre moartea fratelui său, în mintea lui Stavrache se insinuează ideea de a intra în posesia averii acestuia, iar gândurile îi trădează intenţia: „Care va să zică, clipi gândul hangiului, nici vorbă n-a fost la judecată despre popă, despre capul şi gazda tâlharilor. Aoleu! ce mai judecători!

... Dar o să-ndrăznească să se mai întoarcă?

... Dar dacă îndrăzneşte şi se întoarce? ... Atunci ce-i de făcut?

... Da! dar sergentul se poate întoarce; popa ba!

... Dar dacă-i vine aşa o nebunească sergentului să spuie că el e stăpânul averii, întâmplă-se orice s-o-ntâmpla! că odată a purtat barbă şi plete...

... Da, dar atunci procurorul îl rade şi-l tunde de-a binelea.

... O veni? ... n-o veni? ...“

Când această idee deveni obsesie, teama înapoierii fratelui începe să bântuie visele hangiului Stavrache. Astfel, cel aparent mort apare mai întâi în postura de ocnaş şi, apoi, în cea de căpitan de oşti. De fiecare dată, hangiul reuşeşte să scape de fantoma fratelui înşelat, şi îşi alungă obsesiile fie ducându-se la biserică, unde aprinde lumânări pentru sufletele morţilor, fie chemându-l pe preot să-i facă sfeştanie acasă.

O dată cu capitolul al patrulea, acţiunea capătă atributele realităţii şi episodul fetei sărace, bătute pentru că îndrăznise să fure un covrig, evidenţiază deopotrivă răutatea hangiului şi profunda lui dezumanizare, efect al lăcomiei devoratoare.

Urmează cea de a treia descindere a fostului preot la han, dar de data aceasta este însoţit de un tovarăş şi vine să-i ceară hangiului bani pentru a acoperi delapidarea produsă în casieria regimentului. Mai întâi, el nu-şi dezvăluie identitatea, dar în momentul în care, pe neaşteptate, culcat pe pat îi spune: „ – Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem fraţi buni?“ acţiunea atinge ***punctul culminant***. Din acest moment, hangiul nu mai este capabil să dea răspuns nici uneia dintre întrebări şi se manifestă doar prin mimică şi gesturi. Închizându-se mai întâi în sine, el este devorat de teama că va fi deposedat de avere, apoi, pe măsură ce obsesia se adânceşte, Stavrache devine din ce în ce mai agresiv, dominat de o bestialitate greu de imaginat.

Finalul (deznodământul) ni-l prezintă pe Stavrache care, imobilizat de cei doi „vizitatori“ şi aşezat jos, înnebuneşte şi începe să cânte popeşte. Acum, preotul Iancu, rămas fără nici un sprijin material, constată resemnat: „– N-am noroc! răspunse fratele“.

Structural, nuvela este constituită din trei capitole, dintre care primul are rol de incipit (expoziţiune) dezvoltat(ă), moment în care toate întâmplările relatate fac parte din planul real. La începutul celui de-al doilea capitol este plasată intriga (avertismentul notarului: „Numai unul singur te-ar putea călca“), aceasta declanşând teama hangiului, care treptat se transformă în obsesie şi apoi, în final, în demenţă, după ce atinge punctul culminant în timpul celei de-a treia vizite nocturne a preotului.

Compoziţional, naraţiunea devine, în capitolele al II-lea şi al III-lea, o îmbinare între real şi fantastic, deoarece „nimeni nu supărase pe d. Stavrache, afară decât popa Iancu volintirul, care

Scanned with OKEN Scanner

venea din când în când de pe altă lume să tulbure somnul fratelui său". Într-adevăr, vizitele, descinderile preotului sunt în număr de trei, toate nocturne, dintre care două sunt, cu certitudine, coşmaruri, proiecţii ale spaimei şi obsesiei hangiului, iar cea de-a treia este una reală sau, cel puţin, aşa pare, din moment ce însuşi autorul precizează: „Dar orice se-ntâmplă des nu ne mai mişcă; orice minune a treia oară trebuie să ni se pară lucru foarte firesc".

Degradarea lăuntrică a eroului este cercetată cu finețe şi pricepere de psiholog şi, în acest scop, autorul urmăreşte evoluţia obsesiei până la stadiul de demenţă, apelând la dialog, care alternează cu monologul în notarea detaliilor legate de gesturi şi de comportamentul hangiului. Totodată, are loc o alternare a registrelor expunerii, făcându-se trecerea de la epic la dramatic, de la real la fantastic şi, în cele din urmă, de la obiectiv la subiectiv.

Astfel, I. L. Caragiale întocmeşte o veritabilă fişă clinică a unui caz patologic. În primul vis, hangiul, „smintit şi el de frica morţii, a făcut o săritură deznădăjduită", pentru ca, atunci când se trezeşte, să fie „în picioare, în mijlocul odăii tremurând din toate încheieturile şi făcându-şi cruci peste cruci". La cea de-a doua întâlnire imaginară, în vis, „Stavrache trece-n tindă – căpitanul după el; fuge-n odăiţă – degeaba: nesuferita arătare îl urmăreşte de aproape. Nemaiputând răbda prigonirea, hangiul se repede sălbatic şi apucă de gât pe căpitan; acesta se lăsă fără a face o mişcare." Stavrache vrea să-l sugrume, „dar cu cât strânge mai tare, cu atât chipul căpitanului se luminează; cu cât el scrâşneşte, cu atât militarul râde mai zgomotos şi mai vesel". De fiecare dată, în fiecare vis, hangiul este obsedat de întrebarea retorică a fratelui său: „ – Gândeai c-am murit, neică? Credeai c-am murit, neică?", modificată uşor şi argumentată la ultima lor întâlnire: „ – Mă credeai mort, nu-i aşa? ... Aş! scrisoarea din urmă a fost o glumă...", ca să fie apoi înlocuită în final de o altă replică cu valoare constatativ-deprimantă: „– N-am noroc!"

Comportarea hangiului este din ce în ce mai bizară în timpul ultimei întâlniri, când obsesia evoluează spre nebunie. În momentul în care fugarul i se adresează hangiului şi îşi dezvăluie identitatea („ – Cum să nu te cunosc, neică Stavrache, dacă suntem fraţi buni? "), acesta nu mai este capabil să rostească nici măcar o vorbă, şi are o comportare din ce în ce mai ciudată. Vrea să vorbească, dar nu poate, ochii îi rămân nemişcaţi, mâinile îi cad ţepene pe lângă trup, are senzaţia înălţării de la pământ şi apoi, a unei prăbuşiri interioare cumplite.

Hangiul nu poate decât să asculte, să zâmbească, să râdă şi, încercând să bea, reuşeşte doar să verse paharul peste bărbie în sân, pentru că gura rămăsese încleştată. Apoi el se închină la icoane, îşi face cruci, mătănii, se culcă şi geme, are spasme, dinţii îi clănţăne, pentru ca, atunci când este atins pe umăr, să înceapă să răcnească şi să devină violent.

În final, imobilizat, hangiul îşi trăieşte momentul cumplit al demenţei instalate definitiv: „[...] Stavrache începu să cânte popeşte [...] cânta – înainte legănându-şi încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte, când într-alta".

În compoziţia nuvelei, un loc aparte îl ocupă descrierea, de vreme ce există, pe lângă planul naraţiunii şi cel al dialogului real sau imaginat, şi un plan al naturii, care apare în deplină concordanţă cu trăirile, cu zbuciumul interior al personajului: „Tot viforul care urla în noaptea grozavă să fi năpădit deodată în ţeasta lui Stavrache nu l-ar fi clătinat mai cu putere decât înfăţişarea şi vorbele acestea"; „Vântul afară ajuns în culmea nebuniei făcea să trosnească zidurile hanului bătrân", acesta fiind momentul când mintea hangiului se întunecă definitiv.

Descrierea este folosită mai puţin în creionarea personajelor. Astfel, aflăm prin precizarea directă a autorului că Stavrache este un „om cu dare de mână", ca fratele său – părintele Iancu –, şi „cu han în drum". Indirect, autorul sugerează că hangiul este lacom, de o lăcomie dezumanizantă, toate aceste însuşiri fiind evidenţiate în relaţia sa cu celelalte personaje (cu fratele său, cu fata cea săracă). Accentul cade pe gesturile personajelor, care sunt descrise detaliat, iar autorul exprimă idei şi sentimente nu din perspectiva sa, ci din aceea a eroilor săi.

Reducerea epicului şi accentul pus pe psihologic impun existenţa unui plan exterior (cel real) şi a altuia interior (cel psihologic), problematica nuvelei vizând investigarea lumii exterioare a personajului. Epicul este redus la elemente evidenţiate prin observaţie şi examinare şi de aceea perspectiva auctorială se diversifică în funcţie de cele două planuri: perspectiva naratorului (în planul real) şi perspectiva eroului investigat de un narator omniscient (în plan psihologic). De aceea, omniscienţa autorului este nuanţată sau limitată în favoarea perspectivei personajului.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită felului atent, minuțios în care descrie comportarea hangiului, această nuvelă psihologică, asemenea altor opere caragialiene, are un pronunțat caracter naturalist, ceea ce-l îndreptățește pe G. Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) să afirme că I. L. Caragiale este, „după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență", susținând că evoluția personajelor sale este marcată de existența unor anumite „tare genetice".

Îmbinare de real și imaginar (fabulos, supranatural), de realism și naturalism, *„În vreme de război"* rămâne prin excelență o nuvelă psihologică, pentru că același prestigios critic, George Călinescu, referindu-se la opera literară în discuție, arăta că „de data aceasta domeniul este curat psihologic" (*op. cit.*).

Caracterizarea personajului principal din nuvela „În vreme de război"

Se spune, pe drept cuvânt, despre I. L. Caragiale că prin întreaga sa operă a creat „o adevărată comedie umană" a perioadei contemporane lui, prin care „face concurență stării civile". Afirmația poate fi susținută prin diversitatea de tipuri umane realizate de el atât în operele dramatice, cât și în cele în proză – schițe și nuvele.

Nuvela realist-psihologică *„În vreme de război"*, publicată în anul 1898, aduce în prim-plan tipul avarului, dornic de îmbogățire, dar a cărui constituție psihică nu rezistă obsesiei de a fi deposedat de ceea ce dobândise în mod necinstit.

Scriitorul nu realizează un portret al personajului, ci se referă direct, în câteva cuvinte, la starea materială a hangiului, care era „om cu dare de mână, cu han în drum" și, de aceea, foarte mulțumit. Indirect, aflăm de răutatea și zgârcenia hangiului din scena în care fetița venită să cumpere gaz și țuică este certată și apoi pălmuită. În rest, autorul urmărește se evidențieze zbuciumul sufletesc al lui Stavrache, manifestat și accentuat pe parcursul derulării evenimentelor, deoarece eroul este prezentat într-o situație limită, confruntându-se cu situații dramatice. Astfel, fiind la curent cu faptele bandei de hoți, trăiește intens teama de a nu fi prădat de aceștia, ceea ce îl determină să stea într-o permanentă veghe: „Câte nopți nu dormise el o clipă măcar cumsecade, trăgând cu urechea și așteptând cu inima sărită pe musafirii de noapte! Negreșit trebuia să-i vie și rândul lui odată ș-odată."

Dramatismul situației se accentuează în momentul în care intră în posesia averii preotului, pe care îl salvase de la pușcărie trimițându-l pe front. De fapt, așa cum arată V. Fanache (*Caragiale*), „Stavrache are două slăbiciuni: cultul legăturii de sânge și pofta averii. Cea dintâi îi impune să nu-și trădeze fratele", iar cea de-a doua îi potențează teama devenită obsesie că ar putea pierde averea moștenită. Această a doua slăbiciune rămâne cea dominantă și autorul ilustrează prin acest personaj alunecarea umanului în patologic.

Fiind o natură labilă psihic, eroul parcurge drumul de la lăcomie la iluzie și halucinații, iar frica devine treptat groază, care se termină inevitabil cu alienarea lui.

Această degradare se produc tocmai din cauză că Stavrache dorește să ducă o existență prosperă într-un climat de stabilitate, folosindu-se de averea fratelui său, dar acest fapt nu este posibil, din moment ce el nu are siguranța morții acestuia. În această situație fără ieșire își au izvorul incertitudinea, teama, halucinațiile și coșmarurile eroului obsedat de posibila revenire a fratelui său. De aici obsesiva întrebare care revine în minte hangiului atât în vis, cât și în planul real: „Gândeai c-am murit, neică?"; „Credeai c-am murit, neică?"; „Mă credeai mort, nu-i așa?".

Manifestările exagerate ale lui Stavrache în vis sunt justificate, având în vedere dimensiunea de coșmar în care se desfășoară acestea, căci, de fiecare dată, hangiul se ridică „în picioare în mijlocul odăii tremurând din toate încheieturile" și își face „cruci peste cruci", „tremurând de friguri". Însă atunci când acțiunea se petrece în plan real, autorul notează cu exactitate manifestările clinice ale hangiului ca într-o veritabilă fișă de observații: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari privind țintă; [...] mâinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului, care se-ntinsese-n sus, nălțându-și gâtul afară din umeri, ca și cum o putere nevăzută l-ar fi tras de păr vrând să-l desprindă de la pământ, unde parcă era înșurubat [...]". Dar, la un moment dat, „gura se-nchise și fălcile se-ncleștară" și de aceea, în continuare, hangiul nu mai poate decât să asculte, să zâmbească, să râdă, iar,

Scanned with OKEN Scanner

„când luă paharul" şi „îl duse la gură [...], îl deşertă peste bărbie în sân, ca apoi să se închine la icoane unde face câteva cruci şi mătănii".

Degradarea personajului implică o gradaţie ascendentă de tip dramatic: când este trezit din somn, omul adormit „se ridică în picioare, cu chipul îngrozit, cu părul vâlvoi, cu mâinile încleştate, cu gura plină de spumă roşcată. Ca o furtună se repezi, apucă masa şi o trânti de duşumea, făcând tot ţăndări".

Înfăţişarea sa îngrozitoare, ca şi comportarea violentă sunt dovezi clare ale tulburării mintale accentuate, pentru ca, în final, prin tehnica dedublării, să se identifice cu părintele Iancu: „Cum îi dete lumina-n ochi, Stavrache începu să cânte popeşte [...] cântă înainte legănându-şi încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte, când într-alta."

Însuşirile personajului, degradarea lui sufletească, procesul dramatic de dezumanizare sunt puse în evidenţă nu numai prin realizarea acestei „fişe clinice", în care sunt transcrise manifestările personajului, ci şi prin întrepătrunderea planului real cu cel oniric sau prin legătura permanentă dintre aspectul naturii şi trăirile personajului, evidenţiată prin scurte fragmente descriptive: „Tot viforul care urla în noaptea grozavă să fi năpădit dintr-o dată în ţeasta lui Stavrache nu l-ar fi clătinat mai cu putere decât înfăţişarea şi vorbele acestea"; „Viscolul afară ajuns în culmea nebuniei făcea să trosnească zidurile hanului bătrân".

Din perspectiva naratorului, însuşirile personajului principal sunt evidenţiate, de asemenea, prin legătura cu celelalte personaje, dialogul cu replici scurte, sugestive, evidenţiind starea de spirit a hangiului (iluzie, teamă, groază) şi nesiguranţa ce domneşte în relaţia dintre el şi fratele său, despre care n-are certitudinea că a murit: „Dor de frate – bine; dar urâtă vizită!" remarcă hangiul după primul coşmar în care este vizitat de fratele său în postură de ocnaş.

Alteori, monologul este mijlocul prin care personajul îşi dezvăluie neliniştile interioare, evidenţiind confruntarea cu propriile fantasme.

Factorii exteriori – ereditatea, mediul şi modul de viaţă – accentuează degradarea personajului, între aceştia un rol important având ereditatea, deoarece, aşa cum remarca George Călinescu, „Există o tară ereditară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Ioan Slavici

Ioan Slavici (1848-1925) face parte dintre marii clasici ai literaturii române, având o contribuţie determinantă în dezvoltarea prozei. S-a născut la Şiria, lângă Arad, şi, după ce îşi face studiile elementare în comuna natală, urmează cursurile liceale la Arad şi Timişoara, iar pe cele universitare la Budapesta şi Viena. În acest ultim oraş, îl cunoaşte pe Mihai Eminescu, de care-l va lega o prietenie strânsă de o viaţă şi, tot aici, Slavici devine preşedintele societăţii „România jună".

Debutul literar şi-l face cu o comedie, *„Fata de birău"*, publicată în 1871 în revista „Convorbiri literare", iar din 1874 se stabileşte la Iaşi, unde participă la şedinţele societăţii literare „Junimea", citind aici nuvela *„Popa Tanda"*.

Se mută apoi la Bucureşti, unde îşi începe cariera didactică, şi este, din 1878, redactor la ziarul „Timpul", alături de Eminescu şi Caragiale. Mutându-se apoi la Sibiu, în 1884, întemeiază revista „Tribuna", iar după 1890, revine în Bucureşti, lucrând ca profesor şi editând revista „Vatra", împreună cu G. Coşbuc şi I. L. Caragiale.

Scrie şi publică în timpul vieţii piese de teatru, nuvele, pe care le adună în volum în anul 1881, romane şi scrieri memorialistice. Opera sa conţine cinci ***piese de teatru*** (*„Fata de birău"*, *„Toane sau vorbe de clacă"*, *„Polipul unchiului"*, *„Gaspar Graţiani, domnul Moldovei"* şi *„Bogdan-Vodă"* – publicată postum), şapte ***romane*** scrise între anii 1894 şi 1925 (*„Mara"*, *„Luca"*, *„Manea"* – ultimele două cu titlul *„Din bătrâni"* – , *„Corbeiu"*, *„Din două lumi"*, *„Cel din urmă armaş"*, *„Din păcat în păcat"* – nu toate apărute în volum) şi ***numeroase nuvele***: *„Moara cu noroc"*, *„Pădureanca"*, *„Scormon"*, *„Comoara"*, *„Popa Tanda"*, *„Budulea Taichii"*, *„Gura satului"*, *„La crucea din sat"* ş. a.

La acestea se adaugă ***poveştile*** (*„Zâna Zorilor"*, *„Floriţa din codru"*, *„Ileana cea şireată"*, *„Doi feţi cu stea în frunte"*, *„Spaima zmeilor"* etc.) şi ***scrierile cu caracter memorialistic*** (*„Închisorile mele"*, *„Lumea prin care am trecut"*, *„Amintiri"*).

Scanned with OKEN Scanner

Opera dramatică nu conține piese de mare valoare, ele rămânând niște experimente interesante, iar dintre romane, „*Mara*" se detașează net prin arta cu care Slavici creează tablouri de o mare autenticitate și personaje memorabile.

Partea cea mai rezistentă și mai unitară ca realizare artistică a operei sale o constituie ***nuvelele***. Unele dintre acestea prezintă idile („*La crucea din sat*", „*Gura satului*", „*Scormon*"), altele surprind efectele dezumanizante ale banului asupra ființei umane („*Comoara*", „*Moara cu noroc*") sau diferențierile sociale care constituie o piedică în realizarea iubirii („*Pădureanca*"), dezvăluie anumite aspecte cu tentă moralizatoare, apelând la un umor sănătos, toniflant („*Budulea Taichii*", „*Popa Tanda*").

Prin nuvelele sale, Slavici fundamentează analiza psihologică prin crearea unor personaje care au o viață interioară tensionată, determinată de aspecte exterioare de natură socială. De aceea, aceste personaje se află în conflict continuu cu lumea, fiind copleșite de un neiertător zbucium interior. În nuvelele sale sunt reliefate vechile rânduieli rurale, obiceiurile, datinile, prejudecățile oamenilor simpli, Slavici încercând să creeze un amplu tablou al satului transilvănean sub aspect social, psihologic și moral.

„Moara cu noroc"

Un viciu aspru sancționat de Ioan Slavici în nuvelistica sa este tentația banului, dorința de înavuțire sau aceea de a depăși, cu orice preț, limitele unei condiții date. Această temă este tratată în mai multe nuvele („*Comoara*", „*Moara cu noroc*" ș.a.) și în romanul „*Mara*". Arta lui Slavici a atins însă desăvârșirea în „*Moara cu noroc*", nuvelă care ar putea ocupa în categoria nuvelelor psihologice, același loc pe care îl ocupă „*Alexandru Lăpușneanul*" al lui C. Negruzzi în cadrul nuvelei istorice.

Nuvela „*Moara cu noroc*" a apărut în volumul de debut din anul 1881, intitulat „*Novele din popor*", după ce fusese publicată în revista „*Convorbiri literare*".

Titlul nuvelei este un toponim, și denumește spațiul aflat într-o vale, la care se ajunge după ce s-a urcat un pripor. Drumul până aici este greu, „iară mai departe locurile sunt rele". Călătorul zărește cârciuma de la Moara cu noroc din culmea dealului pleșuv și se oprește aici, bucuros că a scăpat de primejdii. Înainte fusese aici o moară, părăsită apoi, iar alături se construiește o cârciumă devenită „loc de adăpost pentru tot drumețul obosit și mai ales pentru acela pe care noaptea îl apucă pe drum".

Slavici pune în discuție o ***temă*** de natură psihologică, și anume consecințele pe care le are setea de îmbogățire asupra sufletului individului, asupra destinului său.

Incipitul coincide cu sfatul pe care soacra lui Ghiță încearcă să-l dea tinerei familii, bazat pe experiența de-o viață a ei și a unei întregi colectivități: „ – Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit." Ghiță este însă hotărât să alunge sărăcia, nemulțumit de statutul său de cizmar și, fără să asculte sfatul bătrânei, ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc. Tot în ***expozițiune*** aflăm că, situat la o răscruce prin care trec turme de porci către și dinspre Ineu, loc de afaceri și comerț, hanul de la Moara cu noroc este binecuvântat „mai ales de când veniseră cârciumarul cel nou cu nevasta lui tânără și cu soacră-sa cea bătrână", care i-a urmat pe cei tineri în acest loc norocos. Veniturile se înmulțesc, banii adunați în fiecare zi aduc bucuria și speranța prosperității.

Sosirea lui Lică Sămădăul la Moara cu noroc constituie ***intriga*** narațiunii, iar apariția lui este anunțată de trei porcari care beau și se ospătează fără să plătească. O dată ajuns, el se interesează cine este cârciumarul, vorbindu-i apoi lui Ghiță cu aroganță despre puterea lui, bazată pe teamă și pe teroare. Lică îi cere să-l anunțe despre tot ce se întâmplă la Moara cu noroc și în împrejurimi.

Din acest moment, când Ghiță își dă seama de pericol, de riscurile pe care trebuie să și le asume, începe ***desfășurarea acțiunii***, care nu prezintă altceva decât degradarea morală și sufletească a eroului, conflictul psihologic, lupta din sufletul lui Ghiță între dorința de a rămâne un om cinstit și aceea de a se îmbogăți. Această latură psihologică se dezvoltă și este sprijinită cu o serie de întâmplări, unele cu tentă de roman polițist. Astfel, Ghiță încearcă să-și ia măsuri de apărare: își cumpără două pistoale, își ia slugă pe ungurul Marti și aduce de la Fundureni doi câini fioroși. Ana își dă seama că Lică este un om primejdios, fapt de care Ghiță e convins, dar, prins în mrejele pasiunii pentru bani, face numeroase compromisuri: îl finanțează pe Lică, cam

Scanned with OKEN Scanner

fără voie, dându-i toți banii, îi spune tot ce se întâmplă la han, acceptă să urmărească turmele de porci după semnele lăsate de Sămădău, primește porcii furați din alte turme de către porcar. Toate acestea sunt acceptate pentru că Ghiță își dă seama că, pentru a rămâne la han, trebuia să recunoască autoritatea lui Lică. Astfel, el se îndepărtează de familie, de Ana mai ales, pe care o aruncă, în final, în brațele Sămădăului.

Apoi nelegiuirile se țin lanț: Lică îl omoară și îl prădă pe arendaș, găsindu-și un alibi și implicându-l pe Ghiță, care la proces jură că Sămădăul n-a plecat de la han. În drum spre Ineu, din discuția cu jandarmul Pintea, hangiul află că acesta fusese închis pentru furtul unor cai împreună cu Lică și acum vrea să se răzbune. La înapoierea de la Ineu, Pintea și hangiul află despre o altă fărădelege a lui Lică: uciderea copilului și a femeii care trecuseră pe la han. Prima dovadă a implicării lui Lică este prezența biciului său la locul crimei, dar la procesul de la Oradea-Mare sunt condamnați Buză-Ruptă și Săilă Boarul, doi dintre cei trei însoțitori ai Sămădăului, pentru că în casa primului dintre vinovați se găsise o parte din argintăria furată arendașului.

Lică îi aduce acum lui Ghiță banii însemnați, ca să-i schimbe la vânzări, dar hangiul, într-un moment de sinceritate cu sine însuși, vrea să-i ducă aceste dovezi lui Pintea.

Venit la han în săptămâna Paștelui, când bătrâna și copiii erau plecați la Fundureni, Lică se supără când o găsește la han pe Ana, care ar putea să-i zădărnicească planurile. Într-un moment de cumplită lașitate, Ghiță o lasă pe Ana cu Lică și pleacă să-l aducă pe Pintea căprarul, pentru a-l prinde pe Sămădău cu banii însemnați, crezând că la înapoiere acesta va fi încă la han.

Acum, acțiunea atinge ***punctul culminant***: Ghiță revine la han, iar Lică și Răuț vor să fugă, fără a reuși însă. Hangiul o ucide pe soția infidelă, în timp ce fugarii se înapoiază la Moara cu noroc, îi dau foc, iar Răuț îl împușcă pe Ghiță. Lică vrea să-i ia calul lui Ghiță, dar, urmărit de Pintea, își strivește capul de un copac, pentru a nu fi prins. Moartea Sămădăului marchează începutul ***deznodământului***. Acțiunea se termină cu momentul revenirii bătrânei soacre și a copiilor care, văzând hanul în flăcări, cred că acesta a luat foc de la un trăsnet pentru c-au lăsat ferestrele deschise.

Prin prezența acestui personaj *raisoneur* – bătrâna – , care apare în prima și în ultima parte a operei, autorul oferă simetrie acestei nuvele, în care narațiunea, descrierea și dialogul se îmbină armonios. Modul de expunere predominant este narațiunea, iar compoziția operei este clasică, relatarea întâmplărilor făcându-se la persoana a treia. Nuvela este constituită din șaptesprezece capitole, acțiunea petrecându-se în spațiul câmpiei arădene, într-un timp nedeterminat, cu referire doar la două sărbători religioase: Sfântul Gheorghe și Sfântul Dumitru. Acțiunea se desfășoară în ordinea cronologică a întâmplărilor, existând un singur fir narativ prin care se urmărește evoluția eroilor.

Măiestria prozatorului este dovedită de siguranța cu care mânuiește dialogurile și monologurile prin care este evidențiat zbuciumul personajelor, mai ales cel al lui Ghiță, întrucât accentul cade pe latura psihologică a personalității eroilor. Se remarcă totodată autenticitatea limbajului, presărat cu multe regionalisme, caracterizat prin oralitate, spontaneitate, dar și sobrietate.

Caracterizarea personajelor

Ghiță este ***personajul principal*** al nuvelei, care, nemulțumit de vechea sa ocupație, cea de cizmar, dorește să scape de sărăcie și ajunge cârciumar la Moara cu noroc.

Ghiță trăiește o dramă, oscilând între demnitate (pentru că el dorește să rămână un om cinstit) și atracția pentru îmbogățire, între dragostea pentru Ana și tendința sa de a-i ascunde adevărul și de a face totul pentru a-și atinge scopul. De aici provine drama de conștiință înregistrată magistral de scriitor, personajul principal devenind victimă a Sămădăului. Acesta profită de slăbiciunea eroului: lui Ghiță îi plac banii și ține la ei.

Întreprinzător, harnic, cu spirit de inițiativă, cunoscător al psihologiei umane, Ghiță câștigă încrederea trecătorilor și se alege cu un câștig substanțial. O dată cu venirea lui Lică la han, eroul pendulează permanent între cinste și culpă, dar fascinația banului se dovedește mai puternică decât demnitatea și cinstea. Așa se explică faptul că atitudinea sa față de familie se schimbă, bărbatul reacționând cu duritate la orice lucru: „Ca om harnic și strângător, Ghiță era mereu așezat și pus pe gânduri, dar el se bucura când o vedea pe dânsa [pe Ana – *n.n.*] veselă;

Scanned with OKEN Scanner

acum el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el, iar când se mai hârjonea câteodată cu dânsa își pierdea lesne cumpătul și-i lăsa urme vinete pe brațe."

Eroul evoluează inevitabil spre un sfârșit tragic, iar degradarea morală a personajului se realizează treptat. Situația lui este cu atât mai dramatică, cu cât sunt momente în care conștientizează pericolul, dar n-are puterea să reziste ispitei de a se îmbogăți.

Primul moment în această involuție a eroului îl constituie acceptarea de a-l informa pe Lică despre tot ce se întâmplă la han, el dându-și seama că la Moara cu noroc nimeni nu putea să stea fără acordul lui Lică. Dar lăcomia de bani este foarte mare și Ghiță este gata „să-și pună, pe un an, doi, capul în primejdie" pentru a câștiga bani mulți. Obsesia înavuțirii este așa de mare, încât „vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjeneau parcă ochii". Mai mult decât atât, pentru a nu fi stingherit în goana sa spre înavuțire, Ghiță ar prefera să fie singur, absolvit de responsabilitatea faptelor sale: „întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă»".

Pentru bani, el este gata să accepte cu indiferență moartea: „Ce-mi pasă?! Eu nu dau nimic! Sunt gata să țin piept cu el. Și dacă pier, atâta pagubă."

Ghiță devine agresiv față de Ana: „[...] o măsură, își ridică amândouă mâinile asupra ei și rămase câtva timp nemișcat și gata de a se arunca la ea". Personajul însuși își recunoaște zbuciumul și neputința de a ieși din această stare dilematică: „aceste gânduri nu-mi lasă tignă să mă bucur de ziua de astăzi ... și cât vom sta aici, nu mai scap de nevoia aceasta". Tocmai neîncrederea în ziua de mâine și sentimentul culpabilității îl determină să devină ursuz, dar și violent, gata de a izbucni într-o criză de mânie, cu apostrofări de acest fel: „Îmi stai în cale", îi zice el Anei.

De aici, dovezile degradării se înmulțesc: cârciumarul acceptă porcii furați de Lică, îi devine complice, iar punctul maxim îl constituie jurământul strâmb de la procesul Sămădăului. Acum Ghiță se simte vinovat și trăiește acut sentimentul culpabilității, fiind măcinat de remușcări când se adresează Anei: „Iartă-mă, Ano, îi zise el. Iartă-mă cel puțin tu, căci eu n-am să mă iert cât voi trăi pe fața pământului", dar și când se adresează unuia dintre copii: „Sărmanilor mei copii, zise el, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit".

Chiar în momentul în care se hotărăște să divulge fărădelegile lui Lică, Ghiță nu este lecuit de tentația banului și găsește o scuză atitudinii sale, considerând-o un dat al sorții: „Așa m-a lăsat Dumnezeu! Ce să-mi fac, dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașe în spinare: nimeni mai mult decât dânsul n-ar dori să n-o aibă."

Dorința lui de a-l pedepsi pe Lică este însă așa de puternică, încât o aruncă de bună voie pe Ana în brațele Sămădăului, ceea ce îi stârnește uimirea lui Pintea: „Tare om ești tu, Ghiță, grăi Pintea pe gânduri. Și eu îl urăsc pe Lică; dar n-aș fi putut să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind."

Ghiță o iubește totuși pe Ana, pentru că „dă dragul ei și al copiilor" venise la Moara cu noroc, și de patru ori își dovedește gelozia: „vrei să rămâi pentru că știi că are să fie și Lică aici"; „în dosul glumei se simțea mânia lui oarbă și nesățioasă" etc.

De la complicitate, Ghiță ajunge la crimă, momentul suprem al degradării sale morale, și o ucide pe Ana, gest incalificabil, căci vinovat de înstrăinarea Anei este el însuși.

Slăbiciunea lui Ghiță pentru bani este recunoscută nu numai de Lică, ci și de bătrâna lui soacră („Are și el, ca tot omul o slăbiciune: îi râde inima când își vede sporul"), dar aceasta nu contribuie la decăderea ginerelui său. În schimb, Lică este principalul vinovat, autorul moral al degradării lui Ghiță, căci, sadic, îi spune fără menajamente, amenințător: „Tu ești om cinstit, Ghiță, și am făcut din tine om vinovat: acum pot să merg lesne și mai departe și să te duc eu la furcile cu care mă sperii tu pe mine."

Drama lui Ghiță este pusă în evidență prin alternarea momentelor de satisfacție diabolică în fața banilor cu cele de conștientizare a răului ireversibil. De aceea, uneori, îl tratează pe Sămădău de la egal la egal, încercând să-și impună demnitatea:

„ – Cred că ne-am înțeles? adause Lică.

– Eu cred că nu [...].

– Care va să zică – ne-am înțeles.

– Înțelegere cu de-a sila nu se poate [...].

Toate ca toate, dar bătaia de joc îl scotea din minți. El făcu oarecum fără de voie un pas spre Lică, îl apucă de amândouă brațele, îl ținu strâns înaintea sa și grăi cu glasul înăbușit:

– Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om."

În altă împrejurare, îl avertizează pe Lică: „[...] tu trebuie să înțelegi că oameni ca mine sunt slugi primejdioase, dar prieteni neprețuiți" și-l sfătuiește: „fii tâlhar, Lică, dar nu pungaș prost care se dă de gol".

Cu toate acestea, drumul spre degradare morală este ireversibil și se termină tragic, pentru că Ghiță este împușcat de Răuță, imediat după ce își ucisese soția.

Ghiță venise la Moara cu noroc din dorința de a asigura bunăstare familiei sale, pe care o iubește și de a cărei apreciere se bucură până la un anumit moment. Dragostea lui va fi însă înlocuită de o nesățioasă poftă de bani și aceasta îl va duce la pierzanie.

Ana, soția lui Ghiță și mamă a doi copii, unul venit pe lume chiar la Moara cu noroc, parcurge și ea un drum al degradării sufletești. Prin acest proces, iubirea izvorâtă din liniștea căminului este înlocuită cu un dispreț total față de Ghiță, care închide orice posibilitate de comunicare între cei doi. Ghiță este, de fapt, cel care contribuie la decăderea Anei, la conturarea destinului ei tragic, așa cum Lică Sămădăul este autorul moral al degradării sufletești a cârciumarului. Ana și Ghiță evoluează concomitent spre pierzanie, dar pe planuri și din motive diferite.

Unele însușiri fizice ale personajului sunt prezentate direct, fie de autor, fie de celelalte personaje. Astfel, mama sa o vede pe Ana „prea tânără, prea așezată, oarecum prea blândă din fire", iar autorul o descrie precizând că „Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțire, Ana era sprintenă și mlădioasă".

Duioasă, afectuoasă, „Ana cea înțeleaptă și așezată deodată-și pierde cumpătul și se aruncă răsfățată asupra lui" [a lui Ghiță – *n. n.*] iar el însuși înalt și spătos, o purta ca pe o pană subțirică." Cu timpul, astfel de gesturi tandre sunt înlocuite cu suspiciunea, pânda și reproșurile reciproce, cu lipsa de comunicare, degradarea sufletească a Anei, paralel cu aceea a soțului ei. Eroina înregistrează cu finețe și exactitate înstrăinarea bărbatului și „simțea că de câtva timp bărbatul ei s-a schimbat și îi părea că, de când are câinii, ține mai puțin la nevastă și la copii". Femeia ar fi vrut să-l întrebe: „Ghiță! ce-i cu tine?", dar nu îndrăznea, „căci se temea ca nu cumva el să se mânie și pe dânsa, ceea ce nu făcuse până atunci." Într-un moment de cumpănă, Ghiță îi recunoaște bunătatea, dar îi face reproșuri, considerând-o incapabilă să-i înțeleagă zbuciumul: „[...] iară tu ești bună, Ano, și blândă, dar ești ușoară la minte și nu înțelegi nimic; sunt cu tine ca fără tine, în loc de a-mi alunga gândurile cele rele, mă lași să mă mistuiesc cu ele, și când nu mai știu ce să fac, tu te uiți la mine cu milă și atâta-i tot." Replica ei vine prompt, cu același ton de reproș: „Fiindcă tu le ferbi toate în tine și mie nu-mi spui nimic, zise ea. Apoi tot eu sunt de vină, dacă nu știu ce te pune pe gânduri". Înstrăinarea dintre cei doi se accentuează și Ghiță se simte din ce în ce mai singur și părăsit, căci Ana „[...] se înstrăinase de dânsul. El însuși se înstrăinase de dânsa."

Ana își mai iubește încă soțul, deoarece devine geloasă atunci când acesta aduce la han pe Uța, o slujnică pe care o dorise Lică: „Deodată ea tresări și tot sângele îi năvăli în obraji. [...] nu mai simți în ea decât o singură pornire pătimașă: să meargă la femeia aceea și să-i tragă cu ghearele pelea de pe obraji."

Nemaiputând suporta înstrăinarea și faptul că Ghiță îi ascunde adevărul, Ana îi face reproșuri și devine amenințătoare: „[...] mă seci de viață, mă chinuiești, îmi scoți răsuflare cu răsuflare viața din mine, mă lași să mă omor eu din mine"; „Hei! Ghiță, să nu te bată pe tine suspinele mele! Prea mă crezi tu pe mine proastă." Femeia devine astfel insinuantă, arătând că știe ce îl leagă pe soțul ei de Lică, fapt care îl face pe Ghiță să reacționeze dur: „El își încleștă ghearele în umerii ei fragezi, după ce mai înainte doar își ridicase amândouă mâinile asupra ei și rămăsese câtva timp nemișcat și gata de a se arunca la ea."

Cu toate acestea, Ana îl iubește încă („Țin la tine, Ghiță, strigă ea îndărătnicită, țin cu toată inima și cu cât te vei face mai aspru, cu atât mai dinadins am să țin, și ți-o spun aceasta tocmai fiindcă te văd că nu vrei s-o auzi."), iar atunci când Ghiță face aluzie la atracția ei față de Lică,

Scanned with OKEN Scanner

femeia îşi arată deschis indignarea: „Este un om netrebnic şi grozav trebuie să te fi ticăloşit tu în tine, pentru ca să-mi spui ceea ce nu crezi nici tu însuţi [...]".

Ana este o femeie aprigă şi inteligentă, calităţi ascunse în spatele frumuseţii şi delicateţii ei fizice. De asemenea, ea îl avertizează încă de la început pe Ghiţă că „Lică e om rău şi om primejdios: aşa se văd din ochii lui, din rânjetul lui şi mai ales căutătura ce are când îşi roade mustaţa cu dinţii".

Cu toate acestea, ea se va simţi atrasă de Lică şi, din cauza nesăbuinţei soţului, va cădea în braţele Sămădăului. Încă de la apariţia lui Lică la han, rămâne impresionată de statura lui, oscilând între teamă şi admiraţie: „Ana rămase privind ca un copil uimit la călăreţul ce stătea ca un stâlp de piatră înaintea ei [...], privea oarecum pierdută şi speriată de bărbăţia înfăţişării lui"; „Şi câte rele nu mai zicea lumea despre dânsul." Iniţial însă, în ciuda avansurilor lui Lică, ea refuză cu hotărâre: „Ei! nu vreau! grăi Ana rece şi se dete înapoi." Numai la îndemnul soţului, spus „aşa în glumă", acceptă să joace cu Lică şi „încetul cu încetul ea prinse voie bună; se cam tulbura când Lică se apropia de dânsa; sângele îi năvălea în obraji când el o apuca de brâu ca s-o învârtească". Într-o altă împrejurare, „întâia oară în viaţa ei simţi tragere de inimă pentru Lică", iar după proces, în semn de recunoştinţă, „Ana îl primi cu inima deschisă pe omul ce vorbise atât de frumos în faţa judecătorilor şi prin a cărui cuminţie scăpase soţu-său de primejdia în care se afla". Evoluţia Anei de la iubire la dispreţ este determinată de oscilaţiile lui Ghiţă şi de hotărârea acestuia de a pleca să-l trădeze pe Lică, lăsând-o în braţele Sămădăului. Acum este convinsă că soţul ei n-o mai iubeşte şi vrea să se răzbune pe el, acceptându-l pe Lică Sămădăul, ca apoi s-o facă din plăcere, mai ales că pe Ghiţă îl disprețuieşte: „Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa."

Abia în momentul în care este ucisă, Ana află motivul plecării lui Ghiţă, când acesta îşi recunoaşte greşeala: „[...] eu te-am aruncat ca un ticălos în braţele lui, pentru ca să-mi stâmpăr setea de răzbunare".

Ana rămâne în momentul morţii aceeaşi femeie hotărâtă, energică şi neîndurătoare, căci îi muşcă mâna şi îşi înfige ghearele în obrajii lui Lică, gest care poate semnifica ura şi dispreţul pentru Ghiţă şi pentru Lică, pasiunea pentru cel din urmă sau regretul pentru păcatul înfăptuit. Oscilaţiile eroinei se încadrează în „eternul feminin", atitudine caracterizată lapidar de către Lică: „aşa sunt muierile".

Lică reprezintă ***personajul negativ*** al nuvelei, căci el întruneşte numai defecte, iar puţinele sale calităţi le subordonează unui scop josnic. Totodată, el întruchipează spiritul malefic care acţionează devastator asupra celor din jurul său.

Prin caracterizare directă – cu ajutorul descrierii –, autorul creionează mai întâi un portret general al „sămădăului", ca apoi să-l individualizeze. La modul general, sămădăul este „porcar şi el, dar om cu stare, care poate să plătească grăsunii pierduţi ori pe cei furaţi. De aceea, sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru şi neîndurat care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care ştie toate înfundăturile, cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremură toată lunca şi care ştie să afle urechea grăsunelului pripăşit chiar şi din oala cu varză [...] dar sămădăul e, mai presus de toate, om tăcut [...] El ştie ce ştie numai pentru nevoile lui".

Lică, „om ca de treizeci şi şase de ani, înalt, uscăţiv şi supt la faţă, cu mustaţa lungă, cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc", este sămădău, dar se individualizează de ceilalţi, căci „poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bici de carmajin, cu codiriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghituleţe de aur."

El este stăpânul absolut al plaiurilor de la Moara cu noroc şi se poartă ca atare: brutal şi cinic, prezentându-se întâi lui Ghiţă şi apoi precizându-şi pretenţiile: „Eu sunt Lică Sămădău ... Multe se zic despre mine, şi dintre multe, multe vor fi adevărate şi multe scornite [...]. Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni afară de mine să nu ştie."

La o nouă întâlnire, simţind că Ghiţă se menţine pe poziţia iniţială, Lică devine ameninţător: „Mie nu mi s-a pus încă om în cale, fără ca să nu-l fi curăţit din drum", dar, bun cunoscător al sufletului omenesc, îşi dă seama de patima lui Ghiţă pentru bani şi profită, făcându-şi-l părtaş la nelegiuirile săvârşite. El chiar îi spune lui Ghiţă: „Pe om nu-l stăpâneşti

Scanned with OKEN Scanner

decât cu păcatele lui şi tot omul are păcate" şi îi atrage atenţia că are o slăbiciune „de femei, ba chiar mai rea decât aceasta, de o singură femeie".

Stăpân pe sine, inteligent – o inteligenţă izvorâtă din cumplitele lui experienţe de viaţă –, dar bazându-se pe ajutorul stăpânilor, Sămădăul scapă de condamnare: „se bizuia Lică pe cât se bizuia pe ajutorul stăpânilor săi, dar mai mult se bizuia pe chiar a sa cuminţie".

Inteligenţa sa apare în conştiinţa celorlalte personaje asemenea unui spirit malefic, impunând respect şi admiraţie. Lică exercită o fascinaţie diabolică, chiar dacă cei cu care vine în contact îşi dau seama de răutatea lui şi de pericolul pe care-l reprezintă. Ana vede în el „un om rău şi primejdios", iar bătrâna constată că Lică este „om rău din fire" şi-i sfătuieşte pe Ana şi pe Ghiţă să-l ţină mai departe de ei.

Aspru, crud, neîndurător, el fură, ucide, înşeală şi îi dezvăluie lui Ghiţă aceste fapte cu un cinism greu de închipuit: „Ştiu numai că mă aflam la strâmtoare când am ucis pe cel dintâi om: îmi periseră nişte porci din turmă şi-mi era ruşine să spui c-au perit şi n-aveam să cumpăr alţii în locul lor. Apoi am ucis pe al doilea, ca să mă mângâi de mustrările ce-mi făceam pentru cel dintâi. Acum sângele cald e un fel de boală, care mă apucă din când în când, pentru că tu nu ştii încă [...] cum îţi fierbe şi clocoteşte tot sângele, când te hotărăşti odată să pui un lucru la cale şi ce grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără [...]."

Lică este o întruchipare a răului, aşa cum îi spune chiar Ghiţă: „Tu nu eşti om, Lică, ci diavol", lucru pe care acesta nu-l contestă: „O simţi acum? ... Ar fi trebuit să o simţi de mai mult şi să înţelegi că eu atât de mult mă tem de cearta legilor, încât frica îmi deschide minţile şi-mi luminează calea pe care umblu". Înfăţişarea lui aspră degajă autoritate şi siguranţă, de aceea, cei din jur îl privesc cu teamă şi sunt impresionaţi. Pentru el, nu există lege şi se îmbogăţeşte pe căi necinstite, iar voinţa şi-o impune prin forţă şi şantaj faţă de toţi cei cu care vine în contact.

Fire inteligentă, Sămădăul îşi dă seama că Ghiţă poate fi înfrânt definitiv, prin distrugerea armoniei familiale.

Posesor al unei forţe impresionante, el o determină pe Ana să-i cedeze, ca după aceea s-o trateze cu total dispreţ, când aceasta îi propune s-o ia cu el: „Ei, ce să fac cu tine! îi răspunse el şi-o dete – aşa cam în silă – cu cotul la o parte". Sămădăul cunoaşte firea femeilor, slăbiciunile lor, de aceea el ştie că „aşa sunt muierile" sau că „muierea tot muiere rămâne". Există în aceste cuvinte ale sale o aroganţă de stăpân, orgoliul lui nemăsurat fiind evidenţiat în final, când are tăria de a-şi zdrobi capul de trunchiul copacului, numai pentru a nu cădea în mâinile lui Pintea.

Lică are o forţă interioară extraordinară, iar răul pe care îl întruchipează „este expresia vitalităţii şi a energiei, a vicleniei şi a capacităţii de a convinge" (Gheorghe Crăciun, *„Istoria didactică a literaturii române"*).

Cele trei personaje sfârşesc tragic, iar autorul aşază în prim-plan destinul nemilos al acestora, totul – avere şi viaţă – fiind efemer. Personajele, ca şi construcţia epică şi problematica abordată, anticipează romanul *„Mara"*, *„Moara cu noroc"* fiind socotită „o nuvelă solidă, cu subiect de roman" (G. Călinescu, *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*).

„Pădureanca"

Partea cea mai rezistentă a creaţiei literare a lui Ioan Slavici o constituie nuvelele, majoritatea inspirate din lumea satului. „O piesă" de referinţă a nuvelisticii lui este şi *„Pădureanca"*, publicată prima dată în revista „Tribuna", I, 1884, nr. 63–96, şi, în acelaşi an, în broşura cu nr. 1 din „Biblioteca poporală a Tribunei", ca un an mai târziu să apară versiunea germană, în „Rumänische Revue", în traducerea lui Mite Kremnitz.

Titlul este unul generic, sugerând o categorie umană şi socială mai largă (locuitori ai ţinuturilor de la munte, din zona pădurilor), dar, la nivelul discursului narativ, se referă la eroina nuvelei, la Simina, originară din acele ţinuturi.

La baza nuvelei stau împrejurări şi evenimente social-istorice reale, cum sunt ascensiunea chiaburimii satelor şi accentuarea diferenţierilor sociale, epidemia de holeră din vara anului 1873, dar Slavici le dă o semnificaţie aparte, insistând asupra implicaţiilor pe care acestea le au asupra comportamentului şi personalităţii eroilor.

Scanned with OKEN Scanner

Tematic, autorul tratează problema iubirii şi a căsătoriei în lumea rurală, dar, spre deosebire de nuvelele idilice „*La crucea din sat*", „*Gura satului*", cu aceeaşi temă, aici se insistă asupra psihologiei personajelor, asupra zbuciumului lor sufletesc.

Acţiunea relatată în douăzeci şi două de capitole (secvenţe) este plasată într-un spaţiu mai larg, cuprinzând, pe lângă zona din câmpia Aradului, şi ţinuturile pădurenilor, de unde provin unele dintre personaje.

Şi această nuvelă, ca şi alte scrieri similare ale lui Slavici, pune accentul pe o idee morală şi, de aceea, ***incipitul*** cuprinde – ca şi în „*Moara cu noroc*"– o meditaţie asupra destinului imprevizibil: „Fă trei cruci şi zi «Doamne ajută» când treci pragul casei, fie ca să ieşi, fie ca să intri, căci lumea din întâmplări se alcătuieşte, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire şi nimeni nu ştie dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-şi pune în gând". De data aceasta, enunţarea preceptului se face de către vocea auctorială, spre deosebire de „*Moara cu noroc*", unde aparţine unuia dintre personaje – bătrânei, mama Anei şi soacra lui Ghiţă.

Relatarea întâmplărilor începe apoi cu fixarea cadrului acţiunii şi prezentarea câtorva dintre personajele operei. Este vremea secerişului şi Busuioc, „bogătoiul" din Curtici, se pregăteşte să-şi adune rodul muncii de pe cele „patruzeci de jugăre de pământ", dar izbucnirea holerei este pe cale de a-i zădărnici planurile. Totuşi, ignorând ordinele autorităţilor, Busuioc hotărăşte să aducă lucrători din ţinuturile pădurenilor, unde îl trimite, în acest scop, pe fiul său, Iorgovan, însoţit de Şofron, una dintre slugile casei.

Iorgovan este mânat în aceste ţinuturi mai ales de dragostea pentru Simina, fata lui Neacşu, „crâsnicul" din Zimbru, care fusese cu un an în urmă la seceriş şi a cărei imagine îi rămăsese întipărită în suflet. De aceea refuză să tocmească secerători dintre pădurenii prezenţi la Şiria şi, după o călătorie cu peripeţii (îşi îneacă amarul în vin, îi moare unul dintre cai, o caută deznădăjduit pe Simina, până ce o găseşte), reuşeşte să adune alţi oameni pentru seceriş, dintre care nu lipsesc Simina, „pădureanca", şi Neacşu, tatăl ei. Dacă toate aceste întâmplări pot constitui ***expoziţia***, revenirea Siminei în gospodăria lui Busuioc reprezintă ***intriga***, întrucât acestui fapt îi va urma întregul dezastru care se va abate asupra familiei „bogătanului" şi a altor personaje. Este vorba de intriga narativă, întrucât există şi o intrigă interioară, de natură psihologică, despre care Mircea Tomuş spune că porneşte de la conflictul dintre datorie şi sentiment, iar „planul utopic este mult mai vast, relieful stărilor sufleteşti mult mai accentuat" („*Treptele unui program epic*", în „*Slavici – Evaluări critice*", apud Ioan Paler, *Proza românească. Antologie de aprecieri critice*"). Nuvela se continuă prin relatarea unei serii de fapte ce constituie ***desfăşurarea acţiunii***.

Busuioc, ştiind de dragostea lui Iorgovan pentru Simina, o primeşte pe fată cu o ipocrită bunăvoinţă, dar nu poate accepta ideea căsătoriei acesteia cu fiul lui din cauza dezaprobării rudelor şi a comentariilor sătenilor, toate acestea rănindu-i orgoliul.

Urmează trei zile de seceriş, o adevărată sărbătoare a muncii. Şofron, îndrăgostit şi el sincer de Simina, şi gelos pe Iorgovan, îi face avansuri şi reuşeşte s-o surprindă prin gesturile sale curajoase. Iorgovan este martor la o astfel de scenă petrecută înainte de începerea secerişului, când fata se lasă sărutată de Şofron.

Cu toate acestea, Iorgovan are tăria de a trece peste astfel de întâmplări şi în timpul secerişului se simte fericit alături de Simina, trăindu-şi „ziua lor albă", iar însuşi Şofron îşi uită gelozia şi se bucură de atmosfera de sărbătoare. O dată cu înapoierea de la câmp, seara, adâncurile sufleteşti ale personajelor se tulbură. Astfel, bătrânul Neacşu, care îşi iubeşte fata ca pe ochii din cap, o sfătuieşte să fie mai reticentă faţă de Iorgovan, avertizând-o că acesta nu o va lua de soţie şi că-l vede „slab de înger". La rândul lui, Busuioc este şi el îngrijorat şi-l cheamă pe „popa Furtună", cumnatul său din Socodor, pentru a-i cere sfatul cum să procedeze dacă Iorgovan ar vrea cu tot dinadinsul să se căsătorească cu „pădureanca".

Într-o noapte, Simina este pusă în situaţia de a tranşa disputa dintre Iorgovan şi Şofron în prezenţa neaşteptată a lui Neacşu şi sub privirile indiscrete şi laşe ale lui Busuioc, ascuns în dosul unei perdele.

Acum, deşi umilită de Iorgovan, Simina îi mărturiseşte lui Şofron că-l vrea de soţ cu orice preţ, ceea ce îl consternează şi pe Neacşu, care-i cere lui Iorgovan să-şi explice refuzul căsătoriei cu fata lui.

Scanned with OKEN Scanner

În continuare, se realizează o acumulare de întâmplări, cum ar fi moartea lui Pupăză, maşinistul, strivit de „locomobilă", priveghiul acestuia (o nouă pagină etnografică scrisă cu măiestrie de Slavici), plecarea lui Neacşu la Socodor să muncească pe pământurile părintelui Ioan (popa Furtună) şi moartea acestuia din cauza holerei. În ciuda faptului că Busuioc decisese s-o îndepărteze, o dată cu Neacşu, şi pe Simina de la casa lui, în tot acest timp, fata rămâne la Curtici din dorinţa de a fi alături de Iorgovan, care se dovedeşte în continuare incapabil de a lua o decizie la înălţimea dragostei ce i-o poartă. De aceea, cade în patima beţiei, iar Simina încearcă să-l adune din cârciumi cu ajutorul lui Şofron, rămas mereu devotat pădurencei, alè cărei sentimente le înţelege.

Însă, o dată cu moartea lui Neacşu, adusă la cunoştinţă tot de Şofron, Simina părăseşte casa lui Busuioc şi se stabileşte la Socodor, până ce „bogătoiul", măcinat de sentimentul vinovăţiei faţă de Simina, dar mânat şi de dorinţa de a-şi salva fiul din implacabila decădere morală, o peteşte pentru fiul său. Refuzul pădurencei îi răneşte profund vanitatea lui Busuioc şi marchează o nouă treaptă a pierzaniei lui Iorgovan care îi strigă fetei: „– Ce-ţi pasă ţie dacă mor sau nu!"

Simina pleacă la unchiul din Cherechi, iar Şofron vrea să se mute la Socodor, după dorinţa Siminei şi pentru a fi mai aproape de aceasta, însă Busuioc, intuind intenţiile slugii sale, tergiversează înapoierea banilor lui Şofron, pe care acesta îi dăduse stăpânului său spre păstrare.

Rămasă singură, trăind din amintiri, Simina merge într-o zi de toamnă târzie la mormântul tatălui său, în Socodor, unde asistă, întâmplător, la înhumarea Stancăi lui Martin, bărbatul rămânând cu patru copii. De aceea, ea hotărăşte să rămână în casa lui Martin ca să poarte de grijă copiilor şi gospodăriei. Şofron se mută până la urmă la Socodor, unde luase pământuri în parte, în timp ce Iorgovan apucă drumul pierzaniei, întârziind în cârciumi, provocând scandal, toate acestea spre deznădejdea şi spre disperarea lui Busuioc. Acţiunea atinge ***punctul culminant*** în momentul în care Iorgovan, ameţit de băutură, ajunge la moară şi ia foc de la lampa ce o purta. Întâmplare sau premeditare? Scriitorul lasă să se înţeleagă faptul că aceste două ipoteze pot fi plauzibile, însă destinul este cel care i-a hotărât personajului sfârşitul.

Aşa se explică de ce ultimul capitol care cuprinde ***deznodământul*** începe cu aceeaşi frază care deschide nuvela, prin care se face aluzie la imprevizibilitatea sorţii. Acum Simina află de accident, aleargă de la Socodor la Curtici şi-l găseşte pe Iorgovan pe patul de moarte. Gesturile lor exprimă, fără tăgadă, puternica legătură afectivă, iar, când Iorgovan închide ochii pentru vecie, Simina este cea care îi aprinde, după datină, lumânarea: „[...] se uită prin casă, se duse de deschise uşa şi strigă tare, dar cu glasul aşezat şi deschis: – O lumânare!"

Reale reuşite ale nuvelei sunt structura ei circulară, conducerea sigură a firului epic, în ciuda impresiei de lungire nejustificată a acţiunii, paginile antologice ale secerişului şi ale priveghiului etc., însă meritul de necontestat al autorului este investigarea vieţii sufleteşti a eroilor. Chiar dacă, tematic, nuvela are şi o componentă socială, aceasta este plasată în plan secund, iar accentul cade pe trăirile personajelor determinate de o întâmplare care vine să declanşeze resorturile intime, sufleteşti ale acestora – prezenţa Siminei şi iubirea lui Iorgovan şi a lui Şofron pentru ea. Nuvela ilustrează, indubitabil, opinia lui George Călinescu conform căreia „Slavici e un observator al sufletului disimulat şi crispant de avut. Iubirile, duşmăniile se desfăşoară în stilul tăciunilor sub cenuşă" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Într-adevăr, cu greu se pot defini sau măcar ghici adevăratele trăiri ale personajelor, chiar şi atunci când îşi descarcă sufletul confesându-se, pentru că ei se raportează la o anumită normă morală – şi astfel, „mişcarea sufletească, oricât de răscolitoare, este controlată de rigorismul etic" (Mircea Tomuş, *op. cit.*). Chiar şi personajele aparent mai puţin complicate (Busuioc, Vica – soţia lui) îşi au abisurile lor sufleteşti, momentele lor de îndoială, de unde derivă un comportament şi o atitudine oscilante. De asemenea, până şi Şofron, o fire mai echilibrată, mai puternică, trăieşte dilematic anumite stări sufleteşti determinate de comportamentul ciudat al Siminei, de neînţeles pentru un om practic şi hotărât ca el. Totodată, pădureanca îl iubeşte pe Iorgovan, dar ţine şi la Şofron, pe care îl apreciază pentru caracterul său.

Dintre personaje, Iorgovan este cel mai complicat sufleteşte, întrucât este incapabil de a lua o decizie, imaginându-şi bariere greu de trecut în împlinirea unei iubiri dorite sincer, bariere

Scanned with OKEN Scanner

care de fapt nu există sau peste care s-ar fi putut trece uşor. Astfel, el devine propria opreliştе, incapacitatea sa punând-o pe seama presupusei opoziţii a familiei, a cărei cerbicie se înmoaie în anumite momente.

Din punct de vedere psihologic, acest personaj ilustrează sensul întregii nuvele, deoarece prin el autorul înfăţişează o dramă a opţiunii, descriind „*o incapacitate* de decizie", spre deosebire de „*Moara cu noroc*", unde fusese vorba de o *imposibilitate* de decizie" (Magdalena Popescu, *Slavici*).

Finalul nuvelei are însă menirea să unifice şi să modeleze într-un singur sens evoluţia personajelor, în ciuda zbuciumului lor intern: „destinul lor individual caută ritmul şi liniile de forţă ale destinului colectiv, ale datoriei sociale, impuse de structura riguros diferenţiată a colectivităţii şi verificate într-o veche practică de valoare a tradiţiei, a convenienţei" (Mircea Tomuş, *op. cit.*).

Caracterizarea personajelor

Firul narativ al nuvelei n-are nimic spectaculos în sine, adevărata ei forţă epică constând în „conflictul ternar", căci, aşa cum remarca Magdalena Popescu, „În cei trei poli de întâlnire a liniilor de forţă stau Iorgovan, Şofron şi femeia la care aspiră amândoi – Simina. Fiecare e caracterizat prin dublul raport faţă de ceilalţi doi şi această densă încrucişare de iradiaţii cu sens dublu creează spaţiul de maximă tensiune a nuvelei, adevăratul ei subiect" (Magdalena Popescu, *Slavici*).

De fapt, lumea nuvelei se concentrează în jurul acestui conflict, căruia i se subordonează alte conflicte, secundare, în care îşi fac simţită prezenţa alte personaje ca Busuioc, Vica, popa Furtună sau bătrânul Neacşu, toate implicate, într-un fel sau altul, în povestea de dragoste a Siminei cu Iorgovan.

Personajul principal este pădureanca **Simina**, o fată frumoasă de 18 ani, care stârneşte pasiuni prin frumuseţea ei şi, de aceea, în jurul său gravitează cele mai multe dintre personajele nuvelei.

Eroina fascinează prin frumuseţea ei, de care este conştientă, căci simţea mereu privirile celorlalţi aţintite asupra ei: „Era frumoasă Simina şi se ştia frumoasă. Încă pe când era copilă simţea că toţi se uită după dânsa, iar de când se făcuse fată mare, îi spuneau alţii în fieştecare zi că e frumoasă şi se vedea şi ea însăşi în ochii flăcăilor."

În ceea ce priveşte relaţia ei cu Iorgovan, nu l-a ales ea („Simina nu şi-a ales ea pe Iorgovan"), dar, când îl revede după un an, „un fior, unul singur, îi trecu tot trupul şi o aruncă un an în urmă: îi venea să închidă ochii şi să se repeadă la el".

Ea îl iubeşte pe Iorgovan din toată inima şi-i mărturiseşte că este „arsă de dor". De aceea, intuind timiditatea şi oscilaţiile flăcăului, îşi asumă iniţiativa („Simina îl urmăreşte cu ochii, şi-l cheamă, şi-l aduce, şi-l ţine aproape de dânsa") şi nu acceptă ca dragostea ei să fie pusă la îndoială („Nu-i mai păsa acum dacă cei dimpregiur îi aud vorbele ori nu, căci toate le răbda, afară de una: ca Iorgovan să-i pună dragostea la îndoială"). Inteligentă, cu intuiţie feminină, fata îşi dă seama de cauza reţinerii lui Iorgovan, dar dragostea pentru el o determină să treacă peste asta („Ştiu [...] o văd, o simt în tot ceasul că ţi-e ruşine de dragostea ce o ai către mine şi te fereşti ca nu cumva lumea să afle despre ea: dacă nu mă pot supăra de astă, Iorgovan, n-o să mă supăr de nimic în viaţa mea.").

Tot din dragoste pentru el, vrea să-i arate tatălui ei că n-ar fi o nenorocire pentru nimeni dacă Iorgovan ar lua-o de nevastă, fiind gata chiar de sacrificiu („...slujnică să-i fiu, tot m-aş simţi fericită"), pentru că „e om cuminte şi cu inima bună..."

Dragostea pentru Iorgovan o determină să se despartă de tatăl său, rămânând în casa lui Busuioc, pentru a-l abate de pe drumul decăderii („... mă tem c-o să mă blestemi toată viaţa. Nu-l vezi tu unde a ajuns?").

Moartea tatălui ei, a lui Neacşu, o face să fie conştientă de greşeala făcută şi să refuze cu demnitate propunerea lui Busuioc de a se căsători cu fiul lui. Asta nu înseamnă însă că nu-l mai iubeşte pe Iorgovan, dar simte nevoia să-şi decanteze sentimentele, să scape de starea cumplită de vinovăţie şi să se convingă de dragostea feciorului lui Busuioc.

Dovadă că Simina n-a încetat niciodată să-l iubească pe Iorgovan este şi faptul că, în momentul accidentului, ea îi mărturiseşte lui Şofron: „Am, Şofroane, slăbiciunea pentru

Scanned with OKEN Scanner

Iorgovan!", având tăria să recunoască şi superioritatea argatului faţă de ea însăşi: „Cu tine, Şofroane, nimeni nu poate, că tu eşti om, iar eu sunt o muiere ticăloasă, care nu poate nimic."

Cu toate acestea, ea nu nutreşte faţă de acesta decât admiraţie pentru faptul că e altfel decât Iorgovan sau, altfel zis, este aşa cum l-ar vrea ea pe acesta. Ţine la el, îi apreciază caracterul puternic, altruismul şi generozitatea ce izvorăşte din dragostea pentru ea. Comportarea ei îl derutează pe Şofron care constată că „Ţine la mine [...] dar asta e alta".

Prin atitudinea ei, Simina aminteşte de Otilia, eroina lui G. Călinescu, aceasta oscilând între Felix şi Pascalopol, însă personajul lui Slavici este mai ferm în opinii şi atitudini, mai constant în sentimente, chiar dacă îşi face simţită prezenţa şi o oarecare atitudine imprevizibilă.

Simina aparţine unei anumite lumi, alta decât cea a Otiliei, şi de aceea ea îşi urmează destinul fără şovăire, trăind dragostea pentru Iorgovan ca pe un fel de damnare. Momentele de cumpănă prin care trece (moartea tatălui ei şi apoi a lui Iorgovan, după ce apucase calea pierzaniei) o derutează, însă are tăria să treacă peste ele, să-şi sedimenteze sentimentele şi apoi să se convingă de trăinicia lor, în ciuda clipelor de deznădejde şi de singurătate. Simina supravieţuieşte dramei, reuşind să redevină pădureanca de la început, pentru că, în proza lui Slavici, situaţiile limită au menirea de a da vivacitate, forţă personajelor feminine, comparativ cu cele masculine, care sunt mai vulnerabile prin incapacitatea lor de adaptare.

Personajul este creionat nu numai prin punerea lui în situaţii-limită şi prin raportarea la celelalte două personaje ale triunghiului erotic, ci şi prin relaţia cu ceilalţi participanţi la acţiune – cu Neacşu, care o iubeşte şi o sfătuieşte, îngrijorat de viitorul ei, cu Busuioc, care şi-o vrea până la urmă noră, cu preoteasa, cu Vica etc. De aceea, însuşirile ei fizice, frumuseţea-i fascinantă sunt sugerate prin impresia produsă asupra celorlalţi, căci „Simina răspândeşte în jurul ei un fel de vrajă, nu numai fizică, ci şi morală. Ea e întruchiparea iubirii care înalţă. Sufletul ei feminin e analizat, de asemenea, cu multă dragoste şi delicateţă, cu un deosebit simţ al nuanţelor" (Ion Breazu, *Prefaţă* la *Ioan Slavici: Nuvele*, vol. I, Editura de Stat pentru Literatură, Bucureşti, 1958).

Un astfel de personaj masculin este şi **Iorgovan**, unul dintre copiii „bogătoiului" Busuioc din Curtici, un tânăr de douăzeci de ani, fără o reală experienţă de viaţă. Sub aspect social, nu are statut bine conturat, căci, în afară de moştenitor al tatălui său, nu este nici intelectual, nici agricultor. El „umblase cinci ani de zile la şcolile din Arad; era vorba să se facă «domn» [...]", dar se înapoiază acasă, mărturisindu-i tatălui că vrea să rămână „plugar", însă ratează şi în această direcţie.

Ratarea eroului se realizează nu numai pe plan profesional, ci şi în plan afectiv, trăind o adevărată dramă a opţiunii, a incapacităţii sale de decizie. De aceea, în structura nuvelei el reprezintă, într-un fel, tot un personaj principal, ca şi Simina, deoarece ilustrează conflictul subiectiv, „strict interior, la nivel deliberativ, între polii conştiinţei aceluiaşi personaj" (Magdalena Popescu, *op. cit.*).

El o iubeşte sincer pe Simina, de care se îndrăgostise cu un an în urmă, trăind cu intensitate sentimentul nemărturisit („zâmbet pe faţa lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare şi somnul lui n-a fost somn, şi totuşi, de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească şi-şi înfigea ghearele în şolduri") şi gândindu-se la posibilitatea reîntâlnirii cu fata, cuprins de un acut zbucium determinat de indecizie: „N-ar fi voit să deie faţă cu dânsa, dar voia s-o vadă, s-o găsească [...]"

Iorgovan simte o atracţie irezistibilă către Simina şi consideră dragostea pentru ea ca un dat, ca un destin („Era o mare nenorocire pe capul lui pădureanca aceea; dar îi ieşise o dată primejdia-n cale şi nu se mai putea feri de ea [...]", devenind pentru el un adevărat chin („Ştiu numai că-mi este dragă de mi s-au urât zilele"). Cu toate acestea, nu este capabil să ia hotărâri definitive pentru împlinirea dragostei lui, dovedind o mare slăbiciune de caracter, remarcată şi de alte personaje (Neacşu, Simina, Şofron), dar conştientizată şi de el însuşi. Astfel, pentru Şofron „e un papă lapte", pentru Neacşu „e slab de înger", iar Simina, într-un moment tensionat, i se adresează cu asprime: „Şofron e om, Iorgovane!"

Abia ieşit din adolescenţă, Iorgovan are o viaţă sufletească zbuciumată, determinată în primul rând de imposibilitatea de a se rupe de sub tutela familiei, de lipsa curajului de a hotărî pentru sine, ceea ce explică şi răspunsul pe care i-l dă bătrânului Neacşu când îl întreabă „stăruitor" de ce nu are voinţa de a se căsători cu Simina: „Pentru că nevasta mea nu are să-mi

Scanned with OKEN Scanner

fie numai mie nevastă [...] – ci şi părinţilor mei noră şi rudelor mele om din casă, şi ar trebui să fie moarte de om."

Este o fire slabă, zbătându-se între dragostea pentru Simina şi conştiinţa faptului că fata nu-i poate fi soţie.

Într-adevăr, el este lipsit de voinţă şi iubirea lui nu este „tărie", ci „slăbiciune", aşa cum spune Neacşu, pentru că sentimentul îl trăieşte uneori cu durere, alteori şi-l cenzurează. Concurenţa lui Şofron, şi el îndrăgostit de Simina, îi provoacă ba gelozie, ba indiferenţă, reacţionând firesc numai atunci când observă că orice comparaţie cu acesta îl pune în inferioritate: „– O să vezi tu că şi eu sunt om! grăi Iorgovan într-un târziu, ca deşteptat din vis. Pot eu să trăiesc şi fără tine. Ba nu pot, nu pot!"

El însuşi îşi dă seama de propria slăbiciune de caracter, o conştientizează, dar, în locul unor măsuri energice de depăşire a acestei situaţii, alege calea spre degradare prin beţie, petreceri şi scandaluri.

Eroul trăieşte astfel o dramă, dar aceasta „nu e provocată de prea multe constrângeri, dimpotrivă, ea izvorăşte din absenţa oricărei constrângeri clare, în funcţie de care să-şi delimiteze conduita, adversarii şi partizanii" (Magdalena Popescu, *op. cit.*).

El nu îşi dă seama că însurătoarea cu o fată săracă n-ar implica mari riscuri nici de natură socială, nici morală şi nici fizică, deoarece opţiunea este una personală, bazată pe afectivitate, pe o dragoste împărtăşită. Oricum intoleranţa familiei nu ar fi fost de nezdruncinat din moment ce Simina se bucură oarecum de aprecierea părinţilor lui Iorgovan, deşi aceştia nu vor s-o recunoască deschis, demersurile lor ulterioare fiind argumente convingătoare atunci când vor să-şi salveze copilul ajuns pe panta decăderii.

Din cauza lipsei de consecvenţă, a tăriei de a-şi asuma destinul, Iorgovan ratează nu numai pe planul iubirii pentru Simina, ci şi pe plan existenţial, căci sfârşeşte în moarte, dovedind şi în ultimul moment incapacitatea de a se ridica deasupra mocirlei în care se afundase.

Sfârşitul eroului nu este cauzat de dragostea pentru pădureanca pe care o iubeşte cu ardoare, ci de umilinţa pe care trebuie s-o îndure din cauza presupusei opoziţii familiale şi a rivalităţii lui Şofron, sluga tatălui său. La aceste cauze se adaugă însă „mai ales indecizia şi incapacitatea de a se ridica la înălţimea propriilor aspiraţii" (Ion Pop coord., *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, III, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001). Moartea nu-i conferă personajului o aură tragică, tragic fiind numai destinul său, pentru că el nu şi-a asumat până la capăt soarta. „Iorgovan, urmărit de ideea sinuciderii, nu are tăria să săvârşească acest act cu hotărâre şi sfârşeşte stupid, aşa cum a trăit, în urma unui accident" (Ion Breazu, *op cit.*).

Din cauza vieţii sufleteşti zbuciumate, nuvela are în centrul ei disoluţia caracterului lui Iorgovan, personajul fiind raportat nu numai la Simina şi Şofron, ci şi la celelalte: Neacşu sesizează lipsa tăriei de caracter a tânărului, familia îl supraveghează în taină, fără a-i cenzura însă sentimentele şi faptele, iar popa Furtună dă şi el o mână de ajutor familiei în acest sens.

Spre deosebire de Iorgovan, **Şofron**, pădurean şi el, ca şi Simina, care aspiră la dragostea fetei şi încheie triunghiul erotic, deşi mai puţin complicat sufleteşte, este matur prin vârstă şi experienţă: „om ca de treizeci de ani, fusese cătană împărătească şi era de mai mulţi ani acum slugă cu simbrie, ştia dar ce este datoria şi porunca stăpânului."

Înfăţişarea lui degajă forţă, rezistenţă şi siguranţă: „Tocmai mătăhală nu era Şofron; te uitai însă la el şi simţeai că nici cu parul, nici cu paharul nu-l poţi doborî. Înalt nu era afară de seamăn, era însă ciolănos, lat în umeri şi greu în tot trupul, un om care duce la tăvăleală."

Pădurean de origine, dă dovadă, ca şi Simina, de tărie de caracter şi de puritate morală, prima fiind remarcată şi de bătrânul Neacşu („Dac-ai fi om ca Şofron, ai putea să treci şi prin foc şi prin apă alături de dânsul!).

Harnic, gospodar şi econom, strânge bani, cumpără pământ şi apoi îşi procură cele necesare lucrărilor agricole. El are încredere în cei din jurul său, dar Busuioc profită de credulitatea lui şi încearcă să-l înşele, amânând înapoierea banilor daţi spre păstrare.

Este însă la fel de fascinat de frumuseţea Siminei, de care se îndrăgosteşte fulgerător, iar sentimentul său se manifestă de la început cu putere şi în mod concret. El se bucură de prietenia şi de respectul fetei datorită purtării sale înţelepte, dar şi de preţuirea lui Neacşu.

Deşi ştie că Simina îl iubeşte pe Iorgovan, nu renunţă la dorinţa de a cuceri inima acesteia nici atunci când este umilit: „Nu s-a sfârşit încă! [...] O să vedem, o să mai pătim noi multe!"

Scanned with OKEN Scanner

Atras în mod irezistibil de fată, Şofron îi apreciază sinceritatea şi, generos din fire, se află mai tot timpul alături de ea pentru a o sfătui sau a o ajuta. Astfel, o ajută să-l găsească pe Iorgovan la cârciumă şi să-l aducă acasă, merge la Socodor atunci când Simina i-o cere, fiind gata de orice sacrificiu, întrucât, pentru el, ea se identifică, în final, cu însăşi raţiunea de a trăi: „Niciodată, răspunse el, tu ştii că niciodată n-o să te părăsesc."

Perseverent, Şofron nu deznădăjduieşte şi rămâne constant în sentimentele lui, mulţumindu-se cu constatarea că Simina ţine la el („Ţine la mine! – dar asta e alta!"), cu toate că simte dragostea lui ca pe un dat: „Aşa era rânduit!" sau „Rău m-ai bătut, Doamne!"

Modalitatea importantă prin care Slavici evidenţiază însuşirile lui Şofron este punerea acestuia în antiteză cu Iorgovan, urmărind să evidenţieze superioritatea morală a celui dintâi, aceasta reliefându-se şi din relaţia slugă-stăpân statornicită între argat şi bogătoiul Busuioc.

Lumea pădurenilor din nuvelă este întregită de **Neacşu**, tatăl Siminei. Bătrân şi slăbit, el acceptă să meargă la seceriş în câmpie doar la insistenţele fetei, la care ţinea foarte mult şi de a cărei frumuseţe era foarte mândru. În plan narativ, corespunde ca importanţă şi rol în nuvelă bătrânei, soacra lui Ghiţă, din „*Moara cu noroc*", apărând în postura înţeleptului, a sfătuitorului. Cumpătat, realist, lipsit de patimi, el îşi dă seama de deosebirile existente între Simina şi Iorgovan, sfătuind-o pe fată părinteşte: „Nu te face, fata mea, pui de cuc, în cuib de cioară."

Ruptura totală dintre cele două lumi aparţinând unor clase sociale diferite este prezentată de Neacşu într-un limbaj încărcat de sensuri, astfel: „Poate că nu-ţi pasă acum, zise el, dar o să vie vremea când o să-ţi pese. Tu nu ştii să şezi la masa lor, nici să mănânci cu lingura lor, nici nu ştii să te îmbraci în portul lor, nici să vorbeşti în limba lor."

El se mărgineşte însă la aceste sfaturi, lăsându-i Siminei răspunderea propriilor fapte şi punând totul pe seama norocului: „Cum ţi-o fi data, aşa-ţi va fi norocul. Dar tot aş vrea să ştiu cum o să-ţi fie [...] Dumnezeu să te poarte-n căile tale!"

O notă aparte aduc în peisajul nuvelei, prin însuşirile şi semnificaţia lor, şi alte personaje – Busuioc, popa Furtună, Vica, preoteasa, Pupăză ş.a., care evoluează pe fundalul natural, social şi etnografic al sfârşitului secolului al XIX-lea, descris de Slavici cu mare măiestrie.

Atât prin personaje, cât şi prin conţinut şi mai ales prin arta narativă a lui Slavici, nuvela „*Pădureanca*" este, alături de „*Moara cu noroc*", una dintre cele mai realizate nuvele ale acestui clasic al literaturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL

Romanul, specie a genului epic în proză, al cărui nume provine din fr. *roman*, se defineşte, ca şi celelalte specii epice în proză, în funcţie de amploarea şi de complexitatea acţiunii, de numărul personajelor şi multitudinea aspectelor înfăţişate.

În primul rând, în roman ***acţiunea*** este amplă şi, de aceea, el are o mare întindere, căci autorul narează o diversitate de aspecte şi de întâmplări care se pot petrece în momente şi în locuri diferite, acţiunea cunoscând astfel o mare mobilitate în timp şi spaţiu. Aşa se explică prezenţa a numeroase episoade, dar şi a mai multor planuri narative care se întretaie, se completează reciproc şi întregesc imaginea aspectelor de viaţă pe care autorul şi-a propus să le înfăţişeze, în toată complexitatea lor.

Dezvoltarea acţiunii presupune existenţa mai multor ***conflicte*** de natură diferită, fie exterioare, fie interioare sau psihologice, deosebit de puternice, dar şi ***existenţa unui număr mare de personaje***. Acestea, în funcţie de locul pe care îl ocupă în operă, pot fi personaje principale, secundare, episodice, figurante sau individuale ori colective, după felul cum sunt construite.

Prin îmbinarea planurilor narative, prin multitudinea aspectelor şi zugrăvirea personajelor numeroase care realizează o diversitate de relaţii între ele, autorul reuşeşte să ofere o imagine amplă şi profundă asupra vieţii.

Deoarece romanul este o operă epică, sentimentele şi atitudinea scriitorului sunt exprimate ***indirect*** prin intermediul acţiunii şi al personajelor, iar modul de expunere predominant este ***naraţiunea***. Întinderea mare a romanului, complexitatea acţiunii şi prezenţa a numeroase personaje oferă posibilitatea folosirii tuturor celorlalte moduri de expunere – ***descrierea***, ***dialogul***, ***monologul interior***, ***evocarea***.

Luând în consideraţie toate aceste aspecte, putem trage concluzia că romanul este o operă epică cultă în proză, de mare întindere, preponderent narativă, cu o acţiune complexă, ce se desfăşoară în mai multe episoade şi pe mai multe planuri narative, cu conflicte puternice şi cu numeroase personaje, oferind o imagine amplă şi profundă asupra vieţii.

Datorită complexităţii sale, romanul este greu de clasificat, existând numeroase criterii, care au însă în vedere un singur aspect din multitudinea celor tratate în roman. Astfel, *după situarea în timp a acţiunii*, romanul este ***picaresc***, ***eroic***, ***contemporan*** şi ***de anticipaţie***, iar, *după cadrul social* sau *geografic*, este ***urban***, ***rural***, ***provincial*** şi ***exotic***. În funcţie de *forma de organizare epică*, este ***epistolar***, ***jurnal***, ***eseistic***, în timp ce, *după tehnica narativă*, poate fi ***balzacian***, ***stendhalian***, ***tolstoian***, ***proustian***, ***gidian***, ***avangardist***, ***postmodernist***. Romanul se poate clasifica şi *după curentul literar*, el fiind ***romantic***, ***realist***, ***naturalist***, iar *după ceea ce reprezintă în raport cu realitatea*, poate fi ***fantastic***, ***realist***, ***alegoric***, ***experimental***, ***parabolic*** şi ***existenţialist***.

Romanul se clasifică nu numai *după tehnica narativă*, ci şi *după procedeul narativ* dominant în roman: ***psihologic***, ***sentimental-galant***, ***comportamentist***.

Ţinând cont de *amploarea epică*, romanul se clasifică în ***roman-frescă***, ***saga***, ***roman-ciclic***, ***roman-fluviu***, iar, *după respectarea cronologiei evenimentelor narate*, este ***tradiţional*** şi ***modern***.

O clasificare mai simplă o constituie împărţirea romanelor după metoda abordată de scriitor în „tratarea" materialului epic: (a) *romane de creaţie*, (b) *romane de analiză* şi (c) *romane moderne* (formule româneşti moderne).

În cadrul primei categorii se pot distinge ***romanul clasic*** sau ***frescă*** („*Răscoala*", de Liviu Rebreanu), ***romanul unei familii*** sau ***al unei generaţii*** („*La Medeleni*", de Ionel Teodoreanu), ***romanul unei formări*** sau ***Bildungsromanul*** („*Desculţ*", de Zaharia Stancu), ***romanul istoric*** („*Fraţii Jderi*", de Mihail Sadoveanu), ***romanul de aventuri*** („*Toate pânzele sus*", de Radu Tudoran), ***romanul poliţist***, ***romanul document***, ***romanul fantastic*** şi ***ştiinţifico-fantastic*** (SF).

Romanul de analiză este prin excelenţă psihologic şi poate avea în vedere analiza proceselor psihologice conştiente („*Adela*", de G. Ibrăileanu), a subconştientului şi a inconştientului („*Pădurea spânzuraţilor*", de L. Rebreanu) şi autoanaliza de tip proustian („*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*", de Camil Petrescu).

Scanned with OKEN Scanner

Din categoria ***formulelor româneşti moderne*** fac parte romanul parabolă, romanul eseu, romanul comportamentist, „noul roman" şi romanul latino-american al realismului fantastic.

În ciuda tuturor categoriilor menţionate, există posibilitatea unei clasificări mai schematice a romanului. Există mai întâi un roman tradiţional, realist-obiectiv, care cuprinde romanul social, istoric şi mitic, manifestat în literatura română înainte de 1930 (numit de N. Manolescu *doric*, *„Arca lui Noe"*), apoi un roman modern, de analiză, subiectiv, care cuprinde scrierile psihologice şi lirice, începând cu 1930 (numit, tot de N. Manolescu, *ionic*, *op. cit.*). O a treia categorie este constituită din metaroman sau romanul simbolic, unde este prezent metaficul, livrescul, simbolul, ludicul, ironia şi parodia (numit de N. Manolescu *corintic*, *idem*).

În cadrul acestei clasificări, se poate vorbi de un roman balzacian, datorită modalităţii de abordare a discursului narativ care a fost impusă de operele lui Balzac, dar acesta se poate încadra, de fapt, romanului realist-obiectiv.

În literatura contemporană, se poate vorbi nu numai de un roman modern şi alegoric, ci şi de un roman tradiţional (social şi de familie), prin care se realizează, de fapt, clasicizarea modernităţii. Graniţa dintre aceste categorii nu este fixă, deoarece unele romane fac trecerea de la o categorie la alta, având elemente specifice şi uneia, şi alteia, altele doar afirmă modernitatea în faza ei incipientă, în timp ce alte creaţii o consacră, o impun şi chiar o teoretizează.

Această complexă clasificare a romanului se explică prin evoluţia lui şi prin multiplicarea formelor româneşti de-a lungul timpului. De pildă, romanul a apărut încă din Antichitate, fără a fi însă denumit astfel (*„Satyricon"*, de Petronius, *„Dafnis şi Chloe"*, de Longos). El îşi primeşte numele în Evul Mediu, însă nu şi forma de astăzi, de care se apropie în epoca Renaşterii prin creaţiile lui Rabelais (*„Gargantua şi Pantagruel"*), Cervantes (*„Don Quijote"*) şi Grimmelshausen (*„Simplicissimus"*).

În secolul al XVI-lea, în Spania, ia naştere romanul picaresc, iar în Franţa secolului al XVII-lea apar romane eroico-galante, pastorale, psihologice, realiste şi comice. În secolul al XVIII-lea, apare romanul de aventuri şi cel sentimental, cultivat sub formă epistolară, iar în secolul următor, se impune atât în cadrul curentului realist, cât şi în cel naturalist. În secolul al XX-lea, romanul sondează psihologia abisală şi apar noi forme – romanul comportamentist, romanul eseu, romanul parabolă şi „noul roman".

În literatura română, primul roman este *„Istoria ieroglifică"*, opera literară a lui Dimitrie Cantemir, iar din secolul al XIX-lea datează primele încercări de roman datorate lui Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu şi alţii. Remarcabile sunt în această perioadă romanele *„Ciocoii vechi şi noi"* de Nicolae Filimon şi, puţin mai târziu, *„Mara"*, de Ioan Slavici, şi *„Romanul Comăneştenilor"*, de Duiliu Zamfirescu.

În perioada interbelică, romanul cunoaşte o amplă dezvoltare şi se poate compara ca valoare cu celelalte specii prin intermediul operelor lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu ş.a.

Romanul se dezvoltă şi după al doilea război mondial, reprezentative fiind operele lui Petru Dumitriu, Marin Preda, Eugen Barbu, Augustin Buzura ş.a.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, pot fi întâlnite sporadic şi opinii despre roman (Titu Maiorescu, Duiliu Zamfirescu, Nicolae Iorga), dar lucrări teoretice de referinţă pot fi considerate *„Creaţie şi analiză"* a lui G. Ibrăileanu, *„Istoria literaturii române contemporane"* a lui Eugen Lovinescu, studiul lui Camil Petrescu intitulat *„Noua structură şi opera lui Marcel Proust"* şi eseul lui N. Manolescu *„Arca lui Noe"*. Este lipsit de îndoială faptul că mai există alte studii referitoare la roman, dar cele menţionate vin să impună câteva jaloane în dezvoltarea romanului românesc sau să sintetizeze unele direcţii importante în evoluţia sa.

6. ROMANUL OBIECTIV (DORIC)

Categoria romanul obiectiv, numit şi realist sau tradiţional (doric), cuprinde ***romanele sociale***, ***istorice*** şi ***mitice***. Acest tip de roman se caracterizează printr-o construcţie aproape clasică, simetrică şi bine echilibrată. Subiectul lui este coerent, naraţiunea se face la persoana a

III-a, autorul este omniscient, iar planurile narative şi compoziţionale sunt clar delimitate. Naratorul se detaşează de acţiune şi de personaje, relatând faptele obiectiv, fără implicare afectivă.

Personajele sunt firi energice, active, iar evoluţia lor este previzibilă. Eroii au o anumită determinare socială şi istorică, deoarece sunt proiectaţi într-o anumită lume sau atmosferă, care se caracterizează prin omogenitate. Ei sunt construiţi tipologic, punându-se accentul asupra unei laturi (trăsături) a caracterului lor, care devine dominantă.

În această categorie se încadrează romanele *„Ciocoii vechi şi noi"* de N. Filimon, *„Romanul Comăneştenilor"* de Duiliu Zamfirescu, *„Mara"* de Ioan Slavici, *„Răscoala"* şi *„Ion"* de Liviu Rebreanu, *„Fraţii Jderi"* şi *„Zodia Cancerului"* de M. Sadoveanu, *„Moromeţii"*, *„Cel mai iubit dintre pământeni"* de M. Preda şi alte romane contemporane ale unor scriitori ca Eugen Barbu şi Augustin Buzura.

Tot romanului tradiţional (obiectiv, realist) îi aparţin aşa-numitele romane balzaciene, cum sunt *„Enigma Otiliei"* de G. Călinescu, majoritatea romanelor lui Cezar Petrescu, *„Sfârşit de veac în Bucureşti"* de I. M. Sadoveanu ş.a.

Alte romane, cum este *„Pădurea spânzuraţilor"* de Liviu Rebreanu, sunt, în esenţă, romane realiste, obiective, dar prin unele elemente se îndreaptă către romanul de analiză, acest fapt fiind o dovadă a inexistenţei unor graniţe clare între diferitele tipuri de roman. Acest tip de roman nu trebuie confundat cu tradiţionalismul, care este o direcţie literară specifică unei anumite perioade din istoria literaturii române şi cuprinde întreaga varietate a operelor literare, nu numai romanul.

Liviu Rebreanu

Liviu Rebreanu (1885-1944) s-a născut în comuna Târlişiua din Bistriţa-Năsăud. Primul dintre cei treisprezece copii ai unui învăţător ardelean, a urmat şcoala primară la Maieru, apoi liceul la Năsăud, Bistriţa şi Academia Militară din Budapesta.

Devine ofiţer în oraşul Gyula, dar renunţă la cariera militară şi în anul 1909 trece clandestin munţii, pentru a se stabili la Bucureşti. În 1910 este arestat, la cererea guvernului maghiar, închis la Văcăreşti, extrădat apoi şi întemniţat la Gyula, până în august acelaşi an, după care revine la Bucureşti.

În anul 1912, debutează editorial cu ***volumul de nuvele*** *„Frământări"*, continuându-şi activitatea publicistică. Îşi adună ulterior schiţele şi nuvelele în alte volume: *„Golanii"* (1916), *„Mărturisire"* (1916), *„Răfuiala"* (1919).

După război, frecventează cenaclul „Sburătorul" şi devine colaborator permanent al revistei cenaclului, iar în 1920 îi apare ***romanul*** *„Ion"*, care impune formula realismului obiectiv şi care este distins cu marele premiu al Academiei Române. Acesta este urmat de alte romane: *„Pădurea spânzuraţilor"* (1922), *„Adam şi Eva"* (1925), *„Ciuleandra"* (1927), *„Crăişorul"* (1929), *„Răscoala"* (1932), *„Jar"* (1934), *„Gorila"* (1938), *„Amândoi"* (1940).

Liviu Rebreanu a mai scris ***trei piese de teatru***: *„Cadrilul"* (1919), *„Plicul"* (1923), *„Apostoli"* (1926), un volum de ***însemnări de călătorie***: *„Metropole"* (1931) şi volumul *„Amalgam"* (1943), care cuprinde articole, conferinţe, studii pe teme literare.

Nuvelele sale îmbrăţişează ***o tematică variată***. Unele sunt inspirate din viaţa rurală (*„Răfuiala"*, *„Nevasta"*, *„Proştii"*, *„Coasa"*), în timp ce altele evocă universul armatei şi al războiului (*„Calvarul"*, *„Iţic Ştrul dezertor"*, *„Catastrofa"*, *„Hora morţii"*). Acestora li se alătură nuvelele din spaţiul citadin periferic, cum sunt *„Culcuşul"*, *„Golanii"*. În nuvele sunt anunţate şi exersate direcţiile tematice şi arta narativă folosite apoi în romane.

Prin romane, prozatorul deschide seria de romane moderne interbelice, marcată de diversitate tematică şi artistică. Astfel, scrie ***romane cu caracter social***, folosind ca modalitate artistică realismul obiectiv (*„Ion"*, *„Crăişorul"*, *„Răscoala"*, *„Gorila"*), dar şi ***romane psihologice***, în care inaugurează tehnicile moderne de investigare a psihicului uman (*„Pădurea spânzuraţilor"*, *„Adam şi Eva"*, *„Ciuleandra"*, *„Jar"*). Liviu Rebreanu scrie şi un ***roman de investigaţie poliţistă***, *„Amândoi"*, mai puţin semnificativ decât celelalte scrieri ulterioare. Capodopere ale creaţiei sale romaneşti pot fi socotite *„Ion"*, *„Răscoala"* şi *„Pădurea spânzuraţilor"*, celelalte fiind inegale ca valoare. În *„Ion"*, Rebreanu abordează un tip de dramă specific mediului rural, dramă provocată de lipsa de pământ, pe când *„Răscoala"* este o frescă a mişcărilor

Scanned with OKEN Scanner

ţărăneşti din 1907, iar „*Pădurea spânzuraţilor*" pune în discuţie drama de conştiinţă a cărei sursă sunt evenimentele primului război mondial.

Operele sale dramatice sunt comedii de moravuri cu puţină substanţă dramatică, înscriindu-se în tradiţia comicului de situaţii.

Nu trebuie neglijată nici ***activitatea publicistică*** a lui Liviu Rebreanu, acesta fiind atât colaborator, cât şi conducător al unor publicaţii. A colaborat la „Sburătorul", „Ziua", „Scena", „Universul literar", „Viaţa românească" ş.a. şi a condus revistele săptămânale „Mişcarea literară" (1924-1925) şi „România literară" (1932-1934), având un rol important în promovarea tinerilor scriitori afirmaţi după război.

S-a implicat în ***viaţa culturală*** a timpului, ocupând funcţiile de conducător al Societăţii Scriitorilor Români, director – în două rânduri – al Teatrului Naţional, membru al Academiei Române, unde a rostit, în 1940, discursul de recepţie „Laudă ţăranului român".

Marele merit al lui Liviu Rebreanu în dezvoltarea prozei literare româneşti constă în faptul că el este creatorul romanului realist modern şi deschizător de drumuri în proza analitică, psihologică, în care epicul se subordonează analizei situaţiilor dilematice în care sunt plasate personajele.

Toate aceste aspecte sunt puse în evidenţă printr-o serie de mijloace de expresie directă, fără artificii, Rebreanu respingând stilul calofilic, ca şi Camil Petrescu, creatorul celuilalt tip de roman – cel subiectiv.

„Ion"

Romanul „*Ion*", capodoperă a lui Liviu Rebreanu, se încadrează în categoria ***romanului realist, obiectiv***, deoarece autorul mizează pe obiectivitate, realizând o construcţie raţionalistă, deductivă.

Totodată, perspectiva narativă este una ***omniscientă***, romancierul (naratorul) fiind omniprezent şi descriind realităţi simultane. De aceea, focalizarea este zero, iar scriitura se face la persoana a III-a. Aşa cum remarca Nicolae Manolescu, „Rebreanu este neîndoielnic un artist obiectiv [...]. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât şi nimic mai mult). Un observator omniscient desigur, dar lipsit de voce proprie" („*Arca lui Noe*").

Având în vedere perspectiva omniscientă, întâmplările ce urmează a fi relatate sunt previzibile, pot fi anticipate, iar perspectiva este unică şi aparţine naratorului omniprezent, care creează tipuri, caractere, arhetipuri, prezentând un „istoric" al lor.

Liviu Rebreanu realizează o astfel de operă cu talent, ***modernizând romanul realist, obiectiv*** de până la el, reprezentat doar de câteva lucrări memorabile: „*Ciocoii vechi şi noi*" de Nicolae Filimon, „*Viaţa la ţară*" şi „*Tănase Scatiu*" de Duiliu Zamfirescu, precum şi „*Mara*" de Ioan Slavici.

În primul rând, Liviu Rebreanu înlătură perspectiva lirică, tonul compătimitor folosit de naratorii prozei sămănătoriste şi poporaniste faţă de necazurile ţărănimii. În al doilea rând, romanul lui Liviu Rebreanu rămâne ancorat în actualitatea vieţii, înfăţişând diverse aspecte sociale, dar această realitate este interpretată obiectiv, fără intenţii moralizatoare sau sentimentalism. Literatura, susţinea prozatorul, „înseamnă nu numai o zugrăvire, ci şi o interpretare şi deci într-un fel o critică mai mult sau mai puţin directă a lumii şi societăţii în care trăieşte scriitorul" („*Addenda*" la „*Jurnalul I*").

Aşadar, realitatea obiectivă nu presupune lipsa ficţiunii, romanul transpunând artistic viaţa adevărată, cea a creatorului său ori cunoscută de acesta, ceea ce presupune şi ficţiune: „Romanul este o viaţă de ficţiune izvorâtă dintr-o viaţă adevărată: a mea!" Tot Liviu Rebreanu considera că durabilitatea operei de artă „atârnă numai de cantitatea de viaţă veritabilă ce o cuprinde", întâietate având „pulsaţia de viaţă". Pentru el, scriitorul nu este un realist îngust, „căci el urmăreşte a pătrunde şi a înfăţişa absolutul". Obiectivitatea lui Rebreanu „s-ar putea traduce prin imparţialitate" (N. Manolescu, „*Arca lui Noe*"), prozatorul considerând că, în artă cel puţin, absolutul rămâne năzuinţa supremă.

În artă, ***generalul se manifestă prin individual***, fapt care duce la apariţia unor ***personaje tipice***. „Creaţia literară [spune Rebreanu] nu poate fi decât sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi având şi trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au şi în viaţă toţi oamenii, dar trăieşte numai prin ceea ce are unic şi deosebit de toţi oamenii din toate vremurile."

Obiectivitatea ca trăsătură evidentă a scrierilor sale îşi are originea în credinţa lui Rebreanu potrivit căreia ideea nu trebuie sacrificată formei. Expresia trebuie să fie un mijloc de

Scanned with OKEN Scanner

a reliefa ideea, conținutul, și nu un scop în sine. De aceea, el declară: „Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu șlefuit și neprecis ... Și mai cred că e mult mai ușor a scrie «frumos» decât a exprima «exact».“ În sprijinul obiectivității, vine structura epopeică a romanului, în care evocarea realistă se realizează prin orânduirea unor amănunte și episoade fără ca prin aceasta să fie denaturată logica acțiunii.

Toate aceste trăsături ale romanul realist obiectiv și concepții despre artă ale lui Liviu Rebreanu se află exemplificate în romanul *„Ion“*, apărut în anul 1920 și scris pe durata a șapte ani – între martie 1913 și iulie 1920.

După cum afirmă Liviu Rebreanu în articolul *„Mărturisiri“* din volumul *„Amalgam“* (1943), la baza romanului se află câteva elemente autobiografice. Este vorba despre scena surprinsă de scriitor: un țăran sărută pământul „ca pe o ibovnică“. Apoi, Rebreanu mai amintește de o întâmplare petrecută în satul său: un țăran văduv și înstărit și-a bătut crunt fata pentru că rămăsese însărcinată cu un tânăr sărac, acesta fiind punctul de pornire al nuvelei *„Rușinea“*. O altă întâmplare care poate fi pusă în legătură cu geneza romanului este discuția autorului cu un flăcău foarte sărac din vecini, Ion Pop al Glanetașului, ale cărui cuvinte mărturisesc o dragoste aproape bolnăvicioasă pentru pământ. De la aceste elemente a pornit autorul în realizarea primei variante a romanului, care purta titlul *„Zestrea“*. Observând conținutul variantei finale a romanului, putem constata faptul că Rebreanu a folosit în mod special în realizarea acestuia amintirile sale din copilăria petrecută într-un ținut cu un statut social și politic special, iar unul dintre personaje reface, într-un fel, destinul scriitorului însuși, care trece în regat pentru a-și găsi un rost și a trăi alături de români. Realitatea faptelor și a personajelor scrierii este așa de covârșitoare, încât Ion Boldijar din Prislop (modelul eroului) și notarul Stoessel se recunosc în personajele respective, reacționând însă diferit: unul cere o parte din beneficiu, iar celălalt îi mulțumește prozatorului pentru felul în care a fost zugrăvit. Totodată, ficțiunea influențează realitatea, pentru că o localitate cu un alt nume capătă, în roman, numele Jidovița. Scriitorul precizează însă că, în esența ei, creația rămâne inexplicabilă, pentru că înfățișează o altă lume decât cea reală.

Tema romanului, o monografie a satului transilvănean de la începutul secolului al XX-lea, o constituie lupta țăranului pentru pământ într-o societate în care singura măsură a valorii omului este averea. O a doua temă de care se poate vorbi este lupta intelectualității ardelene pentru libertate și emancipare națională.

De la titlul inițial *„Zestrea“*, Rebreanu ajunge la un ***titlu*** nou, care i s-a părut mai expresiv, *„Ion“*, numele personajului principal, cel care trăiește drama unei cumplite lupte între nevoia de pământ și o iubire sinceră, celelalte personaje fiind prezentate în relație directă cu faptele acestuia. Chiar elementele monografice vin să contureze personalitatea personajului. Expresivitatea numelui poate fi dată de sensul general al unui prenume des întâlnit la români, care sintetizează întreaga țărănime săracă, măcinată de dorința de a alunga cu orice preț sărăcia. Astfel, se poate explica și afirmația lui G. Călinescu (*„Istoria literaturii române de la origini până în prezent“*), potrivit căreia „Toți flăcăii din sat sunt varietăți de Ion“.

Din punct de vedere ***compozițional***, romanul are două părți, numite sugestiv „Glasul pământului“ și „Glasul iubirii“, prima cu șase capitole, a doua cu șapte.

Incipitul romanului prezintă drumul până la Pripas și se continuă cu secvența horei care are loc „pe ulița din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea“, unde se adună tot satul: tineri (băieți și fete), vârstnici, oameni săraci și bogați, țărani simpli și intelectuali. Este momentul în care cititorul face cunoștință cu majoritatea personajelor și cu relațiile statornicite între ele, conflictuale sau nonconflictuale.

Încă din acest prim capitol, intitulat semnificativ „Începutul“, cititorul sesizează cele două planuri narative și conflictele acțiunii.

Există un ***primul plan*** epic, care conține tablouri din viața țăranilor, în centrul întâmplărilor aflându-se Ion al Glanetașului, iar ***al doilea*** prezintă preocupările intelectualității rurale și a micilor așezări urbane – avocați, notari, învățători, preoți, profesori –, atenția îndreptându-se de data aceasta către familia învățătorului Herdelea.

Aceste două planuri se derulează paralel, dar ele se și intersectează, întrucât constituie, de fapt, imagini ale aceleiași lumi, o lume complexă, prezentată monografic.

Scanned with OKEN Scanner

Încă de la început este prezentat conflictul dintre Ion, personajul principal, şi Vasile Baciu, tatăl Anei, fata cu care Ion vrea să se căsătorească, atras mai mult de averea acesteia decât îndemnat de „glasul inimii". Tot aici, la horă, se află preotul Belciug şi o parte a familiei Herdelea, protagoniştii altui conflict evident, prin adoptarea unor atitudini diferite faţă de Vasile Baciu.

Ion, ţăran harnic, dar sărac, o iubeşte pe Florica, însă îi face curte Anei pentru că este bogată. Aceasta fusese promisă de Vasile Baciu, tatăl ei, lui George Bulbuc, feciorul unui alt bogătan al satului. Rivalitatea dintre cei doi flăcăi este accentuată de tatăl Anei care, beat fiind, se ceartă cu Ion şi-l numeşte sărăntoc. Atitudinea lui Vasile Baciu îl loveşte pe acesta în mândrie şi, de aceea, Ion îşi face un plan minuţios de a scăpa de sărăcie. Obsedat de pământ, în care vede şi o cale de a-şi recăpăta demnitatea terfelită, el o necinsteşte pe Ana, lăsând-o însărcinată şi obligându-l pe Vasile Baciu să i-o dea de nevastă şi să-l accepte, implicit, şi pe el ca ginere.

Pentru a intra în posesia întregii averi, Ion face presiuni asupra Anei, îl cheamă în judecată pe proaspătul socru şi speră la mai mult când i se naşte feciorul, care înseamnă pentru el o garanţie a obţinerii întregii averi. Tratată cu brutalitate atât de soţ, cât şi de tată, Ana, disperată, se spânzură şi, la scurt timp după sinuciderea ei, îi moare copilul, ceea ce îl nemulţumeşte pe Ion, acesta crezând că îşi poate pierde averea dobândită de la.Vasile Baciu.

Florica, fată săracă, dar frumoasă, este dorită în continuare de Ion şi după căsătoria acestuia cu Ana, căci el n-a încetat s-o iubească, însă ea se căsătoreşte cu George. Ion încearcă să se apropie din nou de ea, dorind-o cu patimă, şi, când e aproape să-şi împlinească visul, este surprins de George, soţul Floricăi, care îl ucide.

Celălalt plan narativ este mai puţin dramatic, derulând scene din viaţa de familie a intelectualităţii rurale şi din târgul ardelean, care surprind atât relaţia ei cu stăpânirea ungară, cât şi traiul cotidian. Familia învăţătorului Zaharia Herdelea cunoaşte numeroase dificultăţi materiale şi de aceea se bucură când reuşeşte s-o mărite pe cea mai mare dintre fete, Laura, cu teologul George Pintea, pentru că acesta nu pretinde zestre. Herdelea trăieşte emoţiile unei licitaţii pentru că nu reuşise să plătească ratele, se implică politic, contrar convingerilor sale, pentru a ieşi din conflictul cu autorităţile imperiale, dar îşi atrage disprețul românilor. Cu toate acestea, el este suspendat din funcţie de către autorităţi, fiind nevoit să părăsească Pripasul şi să-şi găsească altă slujbă, până la repunerea tardivă în drepturi. Intră în conflict şi cu părintele Belciug, cu care se va împăca o dată cu sfinţirea bisericii, visul împlinit al preotului. Atât acesta, rămas văduv din primul an de preoţie, cât şi familia învăţătorului Zaharia Herdelea se implică în problemele ţăranilor, sfătuindu-i şi ajutându-i în rezolvarea acestora. De aici apar unele dintre disensiuni între cei doi intelectuali ai satului, cu opinii diferite asupra aceleiaşi probleme. De aceea se pizmuiesc, se insultă, se ameninţă, ajung pe drumurile judecăţii, dar în final se împacă.

Familia învăţătorului este numeroasă: două fete de măritat, un tânăr entuziast şi cu aere de poet – Titu Herdelea –, care ocupă diferite slujbe nesemnificative şi prost remunerate, reuşind în final să treacă în Regat, ceea ce-l face să fie şi mai entuziasmat. Alţi intelectuali, notari, judecători, avocaţi, profesori, inspectori, odraslele şi soţiile acestora, sunt prezentaţi în relaţie directă cu preotul Belciug sau cu familia Herdelea fie în momente conflictuale (judecată, declaraţii, cercetări, demiteri), fie în momente mondene (baluri, serate, întruniri etc.).

După cum se observă, micile drame ale acestora, preocupările lor zilnice vin şi completează diversele aspecte ale vieţii colectivităţii de ţărani – existenţa sărăcăcioasă, drama lipsei de pământ, dorinţa de înavuţire, întrunirile de la horă sau de la cârciumă, cea mai vestită fiind aceea a lui Avrum. Ei se implică direct sau indirect în existenţa celorlalţi, în felul acesta realizându-se o solidaritate a celor două lumi.

Deşi cele două universuri, al ţăranilor şi „al domnilor", sunt înfăţişate prin intermediul contrapunctului, ca într-un roman modern, registrul stilistic nu este acelaşi în prezentarea lor. Drama lui Ion şi a celorlalţi ţărani (Ana, Vasile Baciu, George Bulbuc ş.a.) este prezentată într-un registru grav, pentru că este mult mai profundă, cu rădăcini adânci în trecut, pe când, de pildă, dilema matrimonială a Laurei Herdelea sau disputele dintre preot şi învăţător sunt expuse într-un registru ironic, ele fiind conjuncturale, superficiale şi efemere.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul romanului cuprins în capitolul „Sfârșitul" (simetric și, totodată, în raport de antonimie cu primul, intitulat „Începutul") surprinde din nou întreaga colectivitate – țărani și intelectuali – adunată de data aceasta la sfințirea noii biserici. Tot în mod simetric, narațiunea se încheie cu aceeași imagine a drumului către Pripas. Simbolul drumului este explicat de Nicolae Manolescu în *„Arca lui Noe"*, unde criticul afirmă că, la începutul romanului, drumul „ne apare deocamdată ca un personaj, cel dintâi din roman, tânăr, sprinten și nerăbdător să ajungă la destinație [...]. Ultimul personaj al romanului va fi același «drum», înfățișat la o altă vârstă: bătrân, hotărât, încolăcindu-se leneș, «ca o panglică cenușie în amurgul răcoros» pe care uruie roțile trăsurii «monoton-monoton ca însuși mersul vremii»." Acum „Herdelenii îl străbat în sens invers, părăsind definitiv satul. Senzația de trecere a timpului este foarte vie." La început, drumul „face legătura dintre lumea reală și lumea ficțiunii: urmându-l, intrăm și ieșim, ca printr-o poartă, din roman". În final, drumul „se pierde în șoseaua cea mare și fără început..." la fel și „viața fictivă se pierde [...] în viața cea mare și fără început." Astfel, romanul devine un univers închis și rotund.

În concluzie, *„Ion"* are trăsăturile unui ***roman obiectiv și modern***, care, deși pornește „de la același material țărănesc, reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorismului sau de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice" (Eugen Lovinescu, *„Istoria literaturii române contemporane"*, III).

Obiectivarea este realizată prin neimplicarea afectivă a autorului, care păstrează veridicitatea subiectului și, de aceea, realizează relatarea faptelor la persoana a III-a, căci, după propria mărturisire, s-a sfiit totdeauna să scrie pentru tipar la persoana I.

De asemenea, tehnicile compoziționale utilizate în roman sunt moderne. Ele constau în folosirea contrapunctului, în existența a două planuri narative care se întrepătrund, în monumentalitatea operei, care-și păstrează unitatea, în ciuda celor două părți cu titluri sugestive și a capitolelor, la fel de sugestiv intitulate, și în caracterul circular al compoziției.

Fiind un roman obiectiv, *„Ion"* este totodată ***un roman social*** și ***realist***, întrucât surprinde diferențierile sociale din lumea satului, relația cetățenilor cu autoritățile, familia ca instituție socială, dar și unele destine individuale puternic conturate.

Aspectul monografic al scrierii ține tot de latura ei realistă, autorul făcând referire la obiceiurile, tradițiile populare, evenimentele importante din viața satului: hora (considerată de N. Manolescu „o horă a soartei"), nașterea (Ana naște copilul pe câmp), nunta (căsătoria lui Ion cu Ana), moartea (Ana și copilul ei, Dumitru Moarcăș, Avrum, Ion) sau sfințirea hramului bisericii. Înfățișând aceste aspecte, autorul oferă multe amănunte și prezintă cu minuțiozitate reacția celor din jur, participanți sau martori la eveniment, notând elemente care țin de psihologia acestora.

Analizând romanul sub aspect stilistic, se observă relatarea aspră, colțuroasă, bolovănoasă, banală, cu puține figuri de stil chiar în fragmentele descriptive. Autorul preferă, după propria mărturisire din articolul *„Cred"* (1924), „expresia bolovănoasă" în locul „strălucirilor stilistice", pentru că acestea din urmă înlătură precizia, care, alături de proprietatea termenilor, de sobrietate și concizie, constituie trăsătura fundamentală a unei opere realiste.

Prin toate aceste caracteristici, romanul *„Ion"* deschide o nouă etapă în evoluția speciei și se sincronizează cu literatura europeană realistă și obiectivă (Balzac, Maupassant și Zola), nelipsind nici la Rebreanu unele alunecări spre naturalism. Acest lucru este explicabil prin aceea că scriitorii realiști observă omul atât sub raport social, cât și natural, cu determinare etnică și istorică, dar și ca ființă misterioasă, pasională. Prin problematica variată a romanului, el poate fi socotit roman social, erotic, psihologic, de familie sau al condiției intelectualului într-o societate ostilă.

„Ion" rămâne însă un roman doric, cum îl numește N. Manolescu, de fapt un roman tradiționalist, realist și obiectiv, caracterizat astfel de critic: „E o specie tânără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși iluzia lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul își ia în stăpânire personajele [...], e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație; în care e prezent totuși, de la primul la ultimul rând, prin cunoașterea desăvârșită a destinelor, sufletelor și soluțiilor intrigii" (*„Arca lui Noe"*).

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea lui Ion

Monumentalitatea romanului *„Ion"* nu constă numai în obiectivitatea întâmplărilor, interferența planurilor narative, tehnica circulară sau intuiția existenței eterne a satului, ci și în destinele umane prezentate.

Mai întâi, se observă două personaje colective: cel al țărănimii din Pripas și cel al intelectualității rurale. Însă, în cadrul fiecăreia dintre aceste colectivități, există fie o anumită stratificare socială în funcție de avere, în cadrul celei dintâi, fie numeroase disensiuni, născute din diferența de opinii și de autoritate, în cazul celei de-a doua.

Printre țărani există oameni avuți ca Vasile Baciu, Toma Bulbuc, chiaburul Ștefan Hotnog, dar și unii foarte săraci: Alexandru Glanetașu, Ion, fiul acestuia, asupra căruia apăsau răspunderile gospodăriei, Dumitru Moarcăș sau Todosia, văduva lui Maxim Oprea și mama Floricăi. Diferențierea este marcată de poziția, de locul pe care îl ocupă fiecare la hora satului ori de felul în care se comportă și își exprimă sau nu părerile.

Cea de-a doua colectivitate este prezentată de Eugen Lovinescu, în *„Istoria literaturii române contemporane"*, prin intermediul unor portrete scurte și expresive: „E galeria neuitată a învățătorului Herdelea, ce se zbate în atâtea nevoi, suflet bun, dar slab, oportunist din sărăcie, cu o casă de copii, cu fete gospodine și romanțioase și cu tânărul Titu, poetul pierde-vară [...]; e aprigul popa Belciug, în care iubirea de biserică și de neam se asociază intim cu atâtea sentimente rele și cu atâtea pasiuni lumești; e teologul Pintea, pitoresc în prozaica lui onestitate, e jovialul avocat Grofșoru, palavragiu și, în fond, om cu inimă, [...] e voluptoasa Roza Lang și bețivul ei soț, e lumea de «domnișoare» ale «inteligenții» din Armadia, de studenți naționaliști, de avocați, notari, inspectori școlari evreo-maghiari, oameni în exemplare felurite ce se desprind din indiferența obiectivă a scriitorului."

Dintre aceste personaje, indiferent de statutul lor social, se evidențiază figura lui Ion, personajul principal al romanului. Ion este un personaj tipic pentru lumea țărănească datorită instinctului de posesiune a pământului, căci, așa cum însuși prozatorul preciza (*„Addenda"* al *„Jurnalul I"*), el simbolizează „pasiunea organică a țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăiește și moare".

Ca și altor personaje, Rebreanu îi face o scurtă fișă, din care aflăm că era băiatul lui Alexandru Glanetașu și al Zenobiei. Aceasta i-a adus bărbatului ei zestre bogată, dar Alexandru Glanetașu a risipit-o din cauza nepăsării și pentru că era „lenevitor de n-avea pereche". Deși era „o femeie ca un bărbat", „harnică, strângătoare", Zenobia nu a mai putut face față muncii și datoriilor și, în cele din urmă, averea ei a rămas o amintire.

Când copilul lor, Ion, s-a făcut mare, familia nu mai avea decât trei petice de pământ: fânețea și două porumbiști. Ion „era iute și harnic ca mă-sa. Unde punea el mâna, punea și Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă de moșie nu s-a mai înstrăinat de când s-a făcut dânsul stâlpul casei. În schimb, cum-necum în doi-trei ani a plătit și datoriile pe care le avea la «Someșana» din Armadia, încât a putut ațâța focul cu cărțuliile verzi și roșii care pricinuiseră Zenobiei atâtea zile fripte."

Dragostea pentru pământ l-a stăpânit pe Ion de mic copil, de aceea i-a invidiat mereu pe cei bogați și a luat hotărârea să aibă pământ: „De pe atunci pământul i-a fost ca o mamă."

În setea sa nemăsurată de a se îmbogăți pe orice cale, deși o iubește pe Florica, el își stabilește niște precepte morale care scot din calcul dragostea: „Dragostea nu ajunge în viață ... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia. Și îndată ce zicea așa, se pomenea cu gândurile după Ana ... "

Dar nu numai instinctul atavic de posesiune a pământului și sărăcia îi întăresc dorința de a dobândi avere prin căsătoria cu Ana, ci și mândria sa, dorința de a nu mai îndura umilințele și jignirile celor bogați ca Vasile Baciu, tatăl Anei, și George Bulbuc. El nutrește convingerea că demnitatea o poate obține numai prin avere și îi subordonează acestui scop toate gândurile, toate calitățile sale. Însă, în această goană acerbă după avere, pământ, calitățile sale se transformă în defecte, pentru că Ion este supus unui profund și ireversibil proces de dezumanizare. Frumusețea caracterului său se degradează, căci, după ce o seduce pe Ana și așteaptă de la ea un copil, îl amenință pe Vasile Baciu, șantajându-l, o jignește și o bate pe Ana atâta vreme cât nu intră în posesia pământului pe care-l vrea în întregime pentru el.

Scanned with OKEN Scanner

Dezumanizarea lui este aşa de puternică, încât Ana încetează de a mai fi pentru el o fiinţă omenească şi devine o unealtă prin care Ion îşi atinge scopul, un „obiect" de şantaj.

Atracţia lui pentru pământ este patologică, pentru că, până a obţine pământul de la Vasile Baciu, îl înşală cu câteva brazde pe Simion Lungu, trăind o satisfacţie aproape maladivă: „Inima îi tremura de bucurie că şi-a mărit averea. Trei-patru brazde nu e mult, nici nu se bagă de seamă."

Din dragoste pentru pământ, refuză ideea unei condiţii sociale superioare obţinute prin învăţătură şi de aceea, atunci când însoţeşte familia Herdelea la o petrecere a intelectualităţii, „toată dragostea lui zbura iar spre acasă, alintând pământurile fără de care viaţa lui întreagă n-ar mai avea rost". Ion vede pământul „ademenitor ca o ţărancă voinică şi frumoasă a cărei îmbrăţişare îţi zdrobeşte oasele".

El este autorul moral al sinuciderii Anei, căci el răspunde sentimentelor sincere ale fetei cu o cruzime greu de imaginat, când aceasta îi spune că are să se omoare: „Da omoară-te dracului că poate aşa am să scap de tine! mormăi apoi nepăsător [...]." Omul din el a devenit o fiară lacomă, greu de stăpânit şi când Titu Herdelea îi spune: „Pământ ai destul... ", el îi răspunde prompt: „ – Destul nu-i niciodată, domnişorule."

Ion este un personaj tragic nu prin această sete devoratoare de înavuţire, ci prin faptul că este pus să aleagă între două aspiraţii la fel de importante pentru împlinirea lui ca om: glasul pământului şi cel al iubirii. La început, chemarea pământului este mai puternică şi, deşi vede că Ana e slăbuţă şi urâţică şi nu-i poate fi dragă, îşi dă seama că „fără dânsa nu mai scap de sărăcie până-i Siret şi Prut". El o vrea pe Ana pentru „locuri şi case, şi vite multe", dar o iubeşte pe Florica şi „purta în suflet râsul ei cald, buzele ei pline şi umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaştri ca cerul de primăvară".

Treptat, pe măsură ce Ion se apropie tot mai mult de atingerea scopului urmărit, „zvârcolirea" sa devine mai puternică. El ajunge să înţeleagă că pământurile nu înseamnă nimic „dacă cine ţi-e pe lume drag nu-i al tău", iar la nunta cu Ana se gândeşte la alternativa de a fugi cu Florica în lume, dar îşi dă seama că ar rămâne tot sărac: «Adică ce ar fi oare dacă aş lua pe Florica şi am fugi amândoi în lume, să scap de urâţenia asta?». Dar tot atât de repede îi veniră în minte pământurile şi adaugă în sine cu dispreţ: „Şi să rămân tot calic pentru o muiere! ... Apoi să nu mă trăsnească Dumnezeu din senin?"

Aşa cum remarca Eugen Lovinescu, „În sufletul lui Ion există o luptă între «glasul pământului» şi «glasul iubirii», dar forţele sunt inegale şi nu domină decât succesiv" (*„Istoria literaturii române contemporane"*, IV).

Cu toate acestea, drama este profundă, căci eroul are două posibilităţi: „Va trăi fără dragoste şi ce fel de viaţă va fi aceasta, decât întunecată, rece şi neomenească? Dar şi ce fel de dragoste va fi aceea petrecută în umilinţa, terorizată zi de zi de griji, de ruşine şi de nedreptate? El are nevoie de pământ ca să trăiască, dar pământul îl împiedică să trăiască omeneşte cu patimă şi bucurie" (Lucian Raicu, *„Liviu Rebreanu"*).

Ion nu reuşeşte să depăşească această dilemă decât după ce se simte stăpân deplin peste pământurile lui Vasile Baciu, dar pasiunea lui pentru Florica, revenită cu mai multă forţă, este descoperită de George, soţul acesteia, care îl ucide.

Caracterizarea lui Ion se face în funcţie de relaţia sa cu celelalte personaje. Aşadar, în roman, există acea pluralitate a perspectivelor asupra protagonistului în funcţie de opiniile, nu de puţine ori contradictorii, exprimate de Zaharia Herdelea, Vasile Baciu, preotul Belciug, familie şi săteni. În al doilea rând, cele două pasiuni ale lui Ion le afectează pe celelalte personaje cu care se află în conflict, căci Vasile Baciu, George Bulbuc, Ana şi Florica sunt victime ale celor două „glasuri" sub puterea cărora este prins eroul.

Trebuie remarcată de asemenea prezentarea obiectivă făcută de către autor, care îl prezintă în lumini şi umbre pe Ion.

Astfel, Eugen Lovinescu (*op. cit.*) vede în Ion „expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi cu deosebire, o voinţă imensă: nimic nu-i rezistă", iar George Călinescu (*„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*) remarcă: „Dorinţa lui nu e ideal, ci o lăcomie obscură, poate mai puternică decât a altora, dar la fel ca a tuturor. Orice ţăran voieşte zestre în pământ şi vite, o însurătoare dezinteresată fiind o adevărată înstrăinare de la legile de

Scanned with OKEN Scanner

conservare a familiei rurale. [...] Flăcăul e un animal plin de candoare, egoist am zice, lipsit de scrupule, dacă n-ar fi străin cu ingenuitate de orice noțiune de scrupul". Criticul continuă: „Lăcomia lui de zestre e centrul lumii și el cere cu inocență sfaturi dovedind o ingratitudine calmă. Nu din inteligență a ieșit ideea seducerii, ci din viclenia instinctuală, caracteristică oricărei ființe reduse."

Într-adevăr, puternic coordonat de instincte, Ion știe ce își dorește, dar nu știe cum să procedeze în plan real și, de aceea, în cele două momente de cumpănă ale existenței sale – dobândirea averii Anei și obținerea dragostei Floricăi –, îi cere părerea lui Titu Herdelea:

„– Trebuie să iau pe fata lui Vasile Baciu, domnișorule!

Titu râse cu o voioșie decepționată:

– Asta ți-i supărarea?... Fugi de-aici, Ioane, că râd și ciorile de tine [...]

– Învață-mă dumneata ce să fac și cum să fac, că ești om învățat.

– Nu-mi trebuie alta, domnișorule! [alta decât Florica – *n.n.*] scrâșni Ion furios și cu o hotărâre sălbatecă în ochii sticlitori [...]. Dumneata ce mă înveți să fac? urmă Ion iară mai blând și rugător."

În această postură, Titu Herdelea capătă, pe lângă statutul de personaj martor al întâmplărilor narate, și pe cel de personaj confident, căci Ion caută mereu un sfat la intelectualitatea satului.

În privința părerilor critice asupra lui Ion, Nicolae Manolescu spune: „A vedea în Ion viclenia ambițioasă (un «erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideației lui obscure și reduse») sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greșit, căci implică un criteriu moral. Ion trăiește în preistoria morală, într-un paradis foarte crud, el e așa-zicând bruta ingenuă" (*„Arca lui Noe"*).

Datorită complexității personajului și a realizării lui artistice, același critic vede în Ion un „erou, un Roland sau Arthur, o ființă mistic unită cu Pământul așa cum este Sindbad marinarul cu oceanul" (*op. cit.*).

Magistral caracterizează Ov. S. Crohmălniceanu măiestria cu care Rebreanu a realizat personajul: „Creându-l pe Ion, Rebreanu a ezitat între două impulsuri contradictorii. Pe de o parte, să înfățișeze un personaj tipic pentru drama țăranului intrat într-un proces acut de dezumanizare datorită fetișizării pământului, act la care-l obligă relațiile capitaliste, pe de altă parte să construiască – așa cum observa și E. Lovinescu – o figură simbolică a plugarului român, ceea ce implica însă, fatal, absolutizarea condiției eroului. Talentul scriitorului a obiectivat însă în operă determinările ideologice. Sugestiile naturaliste, nu sub forma atavismelor simplificatoare, ci a impulsurilor umane obscure, adânci și violente au fost integrate ca o experiență rodnică, un realism evoluat, modern, demitizant, crud, atent la zonele de umbră ale vieții, la viclenia instinctelor și la poezia forțelor stihiale care decid prin jocul lor orb destinul indivizilor" (*„Literatura română între cele două războaie"*, vol. I).

„Baltagul"
de Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu (1880-1961), unul dintre marii prozatori români ai secolului al XX-lea, a creat o impresionantă operă literară care cuprinde povestiri, nuvele și romane, având ca ***teme*** esențiale ***istoria*** (*„Frații Jderi"*, *„Neamul Șoimăreștilor"*, *„Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă"*, *„Creanga de aur"* etc.), ***natura*** (*„Dumbrava minunată"*, *„Țara de dincolo de negură"*, *„Împărăția apelor"* ș.a.), ***condiția umană*** (*„Locul unde nu s-a întâmplat nimic"*, *„Apa morților"*, *„Haia Sanis"* etc.) sau ***viața satului românesc***, cu oamenii, obiceiurile și cu durerile lui (*„Hanu Ancuței"*, *„Bordeienii"*, *„Dureri înăbușite"*, *„Baltagul"* ș.a.).

Romanul *„Baltagul"*, ***una dintre capodoperele sadoveniene*** și ***ale prozei românești*** datorită conciziei, dinamismului acțiunii și armoniei compoziției, a fost scris numai în șaptesprezece zile, el apărând în anul 1930.

Autorul pornește de la balada populară *„Miorița"*, din care alege ca moto versurile: „Stăpâne, stăpâne, / Mai cheamă ș-un câne... ", dezvoltând apoi nucleul epic al baladei pe parcursul a șaisprezece capitole.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul se încadrează în realism, căci, așa cum remarca Nicolae Manolescu: „Distingem în romanul sadovenian trei momente care sunt, până la un punct, similare cu vârstele romanului național din prima jumătate a acestui secol. Înainte de întâiul război, romanele tânărului Sadoveanu sunt romantice, sentimentale și ideologice ca ale lui Alexandru Vlahuță, Traian Demetrescu și ale sămănătoriștilor. Îndată după aceea, Sadoveanu se lasă atras de realismul căruia Ibrăileanu și ulterior G. Călinescu îi vor spune balzacianism și scrie câteva romane de acest tip pentru care nu are aptitudini, dar între care trebuie să numărăm o capodoperă: «*Baltagul*»" („*Arca lui Noe*").

Tema centrală a romanului este *căutarea și aflarea adevărului legat de o crimă*, iar acțiunea se petrece spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Romanul înfățișează lumea patriarhală a satului moldovenesc de la munte și schimbările care încep să se producă aici o dată cu pătrunderea unei noi civilizații. Temei menționate i se subordonează ***motive*** ca transhumanța, femeia justițiară, câinele credincios, legătura omului cu natura.

Titlul romanului este *simbolic*, pentru că baltagul semnifică atât unealta cu care Nechifor Lipan este omorât, cât și instrumentul cu care se face dreptatea; este, cu alte cuvinte, unealta crimei și a pedepsei, satisfăcând în aceeași măsură setea de înavuțire a lui Calistrat Bogza, cât și dorința de justiție a feciorului lui Lipan. Baltagul sfințit al lui Gheorghiță rămâne nepătat de sânge, pedeapsa aplicându-se cu același baltag cu care a fost înfăptuită crima – baltagul lui Calistrat Bogza.

Firul epic al romanului este *simplu* și se poate rezuma ușor: Nechifor Lipan, oier înstărit din Măgura Tarcăului și soțul Vitoriei, pleacă la Dorna să cumpere oi pe care să le ducă apoi la iernat. Îngrijorată că soțul ei întârzie peste măsură, Vitoria pleacă pe urmele lui pentru a afla ce s-a întâmplat. Ea reușește să-i descopere pe ucigașii lui Nechifor Lipan și să-i pedepsească.

Cele șaisprezece capitole ale romanului sunt structurate în ***trei părți***, care cuprind toate ***momentele*** subiectului.

Partea întâi a romanului este constituită din capitolele I-VI și cuprinde ***expoziționea*** și ***intriga***. Stând singură pe prispă în lumina blândă a toamnei și torcând, Vitoria își amintește de povestea auzită de Nechifor Lipan de la un baci bătrân și spusă de el la cumetrii și nunți despre viața și psihologia oamenilor de la munte. Femeia se gândește la soțul ei care plecase de mult timp. Ei îi trec prin minte anii trăiți împreună, unele fapte și obiceiuri ale bărbatului, precum și realizările lor de până atunci, printre care cei doi copii: Minodora, care rămăsese acasă cu maică-sa, și Gheorghiță, care se afla la Cristești, în valea Jijiei, cu oile la iernat.

Vremea începe să se schimbe, se apropie anotimpul rece, argatul Mitrea se întoarce cu oile și cu vacile din poiană, iar munteanca își pregătește gospodăria pentru iarnă, din ce în ce mai îngrijorată de tăcerea soțului ei. De aceea, merge la preotul Dănilă (Daniil Milieș), căruia îi destăinuie necazul ei și îi cere sfatul. Acesta îi promite că va face o slujbă pentru întoarcerea lui Nechifor Lipan și îi scrie lui Gheorghiță din partea Vitoriei. Femeia trece apoi pe la baba Maranda, vrăjitoarea satului, însă nu găsește nici aici alinarea de care avea nevoie.

Aproape de sărbătorile de iarnă, Gheorghiță se întoarce acasă, iar Vitoria hotărăște, inițial, să-l trimită în căutarea celui dispărut. Consideră apoi că băiatul nu are încă experiența necesară și decide că vor pleca împreună; însă înainte de aceasta, după Bobotează, face un drum la Mănăstirea Bistrița, unde se roagă la icoana Sfintei Ana și unde starețul Visarion o sfătuiește să meargă la Piatra Neamț, la „stăpânirea pământească", pentru a-i cere să cerceteze dispariția soțului ei.

La Piatra, eroina romanului ia legătura cu prefectul, care o îndeamnă să scrie o plângere, dar, neavând prea mare încredere în autorități, hotărăște să plece împreună cu Gheorghiță în căutarea lui Nechifor Lipan. Această hotărâre constituie intriga acțiunii romanului, deoarece acum munteanca avea „într-însa știința morții lui Nechifor Lipan și crâncena durere". Însă, înainte de plecare, îi face lui Gheorghiță un baltag, pe care preotul Dănilă îl sfințește, iar pe Minodora o duce la Mănăstirea Văratec, pentru a fi în siguranță în perioada în care ei vor lipsi.

Partea a doua a romanului capitolele VII-XIII, urmărește ***desfășurarea acțiunii***, determinată de hotărârea Vitoriei de a-l găsi pe Nechifor Lipan, căci, așa cum ea însăși mărturisește: „Astăzi e o sfântă luni și începem împlinirea hotărârii."

Scanned with OKEN Scanner

Mai întâi, femeia merge la biserică, se împărtăşeste, duce daruri, apoi vinde o parte din produse hangiului David din Călugăreni, ca să facă rost de bani pentru drum, pe care îi lasă în grija preotului Dănilă până a doua zi, pentru a nu fi prădată.

Pleacă la drum spre Dorna, însoţindu-l pe hangiul David şi, după ce trec Bistriţa, fac popasul de seară la Bicaz, la hanul lui Donea, unde află de trecerea lui Nechifor Lipan. A doua zi ajung la Călugăreni, la hanul însoţitorului lor, unde înnoptează. La Fărcaşa, următorul punct al acestui itinerar al căutării, drumeţii îl întâlnesc pe subprefectul Anastase Balmez, care cercetează diferite pricini, dar şi pe moş Pricop, fierarul, care îşi aminteşte de trecerea lui Lipan prin acele locuri.

În drumul lor, la Borca, asistă la o cumetrie, al cărei ritual este respectat de Vitoria, iar la Cruci trebuie să facă faţă veseliei unor nuntaşi.

În Ţara Dornelor – Şarul Dornei, Dorna Cândrenilor –, Vitoria admiră peisajul şi oamenii şi află că târg de oi n-a fost, astă-toamnă, decât la Vatra Dornei. În drumul lor sunt acostaţi de un străin, de care scapă după ce-l ameninţă, şi ajung până la urmă cu bine la un han. În curând, aici află că, într-adevăr, Nechifor Lipan a cumpărat în luna noiembrie, în prima duminică, trei sute de oi, din care a vândut apoi o sută altor doi gospodari şi au coborât împreună, apucând drumul pe Neagra.

Acum, Vitoria şi Gheorghiţă refac drumul celor trei ciobani, despre trecerea cărora află, la marginea celei din urmă Dorne, de la hangiul Macovei. Prezenţa acestora este semnalată la Broşteni şi la Borca, unde ciobanii părăsiseră apa Bistriţei, apucând-o spre stânga. Următorul popas este la Sabasa, la domnul Toma şi, de aici, peste muntele Stânişoara, ajung în satul Suha. Aici, Vitoria şi Gheorghiţă află de la hangiul Iorgu Vasiliu că, în preajma zilei Sfinţilor Mihail şi Gavril, a făcut popas o turmă însoţită doar de doi ciobani – Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui.

Acum, munteanca îşi dă seama că în acest perimetru Nechifor Lipan a fost ucis de cei doi însoţitori şi începe să cerceteze crima întâi pe cont propriu, apoi apelând şi la ajutorul autorităţilor. Între timp, ea îl găseşte pe câinele Lupu, pripăşit în curtea unui gospodar din Sabasa, şi, cu ajutorul lui, va descoperi osemintele soţului său într-o prăpastie.

Partea a treia a romanului, capitolele XIV-XVI, cuprinde ***punctul culminant*** şi ***deznodământul***. Vitoria îndeplineşte datina creştină a cinstirii mortului şi lasă autorităţile să facă cercetările necesare.

Prin inteligenţă, intuiţie, abilitate şi diplomaţie, femeia reconstituie cele petrecute, dându-şi seama de adevăr. Ultimul capitol, care se încheie cu praznicul de după înmormântarea lui Nechifor Lipan, ne-o înfăţişează pe Vitoria demascându-i pe vinovaţi şi îndeplinind actul justiţiar.

La praznic, Vitoria îi invită pe cei doi presupuşi ucigaşi, dar şi pe preoţi, şi pe subprefect. Ea reface punct cu punct momentele complotului şi ale crimei, ceea ce-l uimeşte şi-l înfurie pe Calistrat Bogza, care, ieşindu-şi din fire, se repede asupra lui Gheorghiţă. Lovit de băiat cu baltagul şi atacat de câinele lui Nechifor Lipan, Bogza îşi recunoaşte faptele şi vina înainte de a muri. Ilie Cuţui, complicele lui, nu poate nega adevărul şi este arestat.

Astfel, atingându-şi scopul, femeia îi transmite lui Gheorghiţă noi ordine şi se pregăteşte de plecare, căci viaţa merge înainte şi toate trebuie rânduite după rostul lor.

Fiind o operă epică, romanul *„Baltagul"* are acţiunea plasată în ***timp*** şi în ***spaţiu***. Prima referire temporală din capitolul I marchează momentul când Vitoria este îngrijorată de întârzierea soţului ei plecat la Dorna după nişte oi: „ş-acu Sfântu Andrei era aproape şi el încă nu se întorsese". După cum se observă, coordonata timpului este stabilită prin referire la numele sărbătorilor creştine, cum ar fi „sărbătorile de iarnă", „Boboteaza", „Anul Nou", „către Sfinţii Arhangheli Mihail şi Gavril". Alteori, timpul este redat prin date concrete, asociate, uneori, şi unor sărbători calendaristice: 27 februarie, „praznicul cuviosului părintelui nostru Procopie", joi, 9 martie, „cei patruzeci de sfinţi mucenici din Sevasta". Nu de puţine ori, reperele temporale se referă la succesiunea anotimpurilor sau la mişcarea astrelor: „sărbătorile şi petrecerile solstiţiului de iarnă", „soarele era la asfinţit", „abia către amiază", „când izbucni soarele în răsărit" etc. Astfel de repere temporale creează imaginea unei lumi arhaice, ancorate în tradiţie, care se conduce după legi nescrise, fie că este vorba de sărbătorile calendaristice, fie că se referă la natură.

Scanned with OKEN Scanner

Faptele descrise în roman respectă o anumită cronologie. Astfel, acțiunea începe toamna, când are loc târgul de oi de la Dorna, iar pe la Sfântul Andrei, Vitoria își dă seama de întârzierea soțului ei. Gheorghiță se întoarce acasă înainte de sărbătorile de iarnă, iar data de 27 februarie marchează momentul când, pregătindu-se de plecare, Vitoria o duce pe Minodora la mănăstirea Văratec, pe 10 martie urmând să plece spre Dorna. O dată cu topirea zăpezii și slobozirea puhoaielor, ea descoperă cadavrul lui Nechifor Lipan, ca apoi praznicul să aibă loc în postul cel mare al Paștelui.

Spațiul acțiunii este vast: autorul face referire la satul Măgura Tarcăului, dar și la toate localitățile prin care trece eroina. Itinerarul parcurs de Vitoria și de Gheorghiță este întortocheat, un adevărat labirint, în căutările lor disperate, revin la traseu, din care parcurg o parte, ca apoi direcția de deplasare să se schimbe.

Unele locuri și peisaje sunt descrise concis, în liniile lor generale – așa cum este înfățișat satul de pe Tarcău: „Satul risipit pe râpi sub pădure de brad, căsuțele șindrilite între garduri de răzlogi, pârâul Tarcăului care fulgera devale între stânci erau căzute într-o negură de noapte." Alteori, descrierile au în vedere atât elementele peisajului, cât și oamenii și obiceiurile lor. De pildă, Țara Dornelor este descrisă ca un ținut aparte, „numai pâraie, numai muntișori cu brazi și așezări de sate", dar care uimește și prin „neamurile de oameni frumoși și curați" care „petrec la crâșmă" și „joacă cu mare aprindere și patimă, parcă în puține ceasuri avea să fie sfârșitul lumii". Astfel, autorul transmite o impresie de ansamblu, sugerează o anume atmosferă de veselie.

Există însă în roman pasaje descriptive care nu au în vedere, în primul rând, spațiul narațiunii, ci reliefează manifestările naturii, diferitele ei ipostaze, în strânsă legătură cu stările sufletești ale personajelor. Uneori, o descriere de natură evidențiază direct unele trăsături caracteristice ale personajelor. Iată cum zugrăvește Sadoveanu natura pentru a reliefa starea de spirit a eroinei: „Cerul se boltea verde, râpile erau pline de troiene, drumurile la Bistrița erau închise. Era însă într-a șaptea vinere de post și Vitoria hotărăște în singurătățile ei un drum la Piatra [...]."

Pe lângă ***descriere***, modul de expunere predominant este ***narațiunea***, prin intermediul căreia relatarea se face atât de către narator, un narator neutru, obiectiv, cât și de către personaje, pentru că autorul apelează adesea la rememorare. O astfel de secvență retrospectivă este legenda cu care începe romanul, aceasta fiind inserată cu scopul de a anticipa trăsăturile lumii care va fi înfățișată în operă. Secvențele narative sunt legate prin înlănțuire, pentru că autorul urmărește, în primul rând, reconstituirea treptată a întâmplărilor legate de crimă, prin restrângerea cercului de suspecți, până la descoperirea vinovaților.

Atunci când unul dintre personaje devine narator al unor întâmplări, așa cum se întâmplă cu Vitoria la praznic, tensiunea dramatică crește și M. Sadoveanu realizează un moment de suspans.

Dialogul este de asemenea prezent în operă, într-o diversitate de tonuri, când insinuant, persuasiv, pentru că munteanca vrea să afle vești despre soțul ei, când hotărât, drastic, neiertător față de copii sau față de cei care i se împotrivesc ori încearcă s-o împiedice în realizarea scopului propus. Alteori, vorbele femeii sunt ironice, mușcătoare sau sensibile, afectuoase, în funcție de împrejurări și de persoana căreia i se adresează. Folosit cu o artă desăvârșită, dialogul tensionează acțiunea, îi dă un plus de dinamism sau evidențiază trăsăturile de caracter ale personajelor.

Însușirile morale ale unora dintre personaje sunt conturate și prin intermediul ***monologului interior***. Astfel, el pune în evidență zbuciumul interior al Vitoriei Lipan, preocupările și grijile ei permanente, imaginea vie a lui Nechifor pe care eroina o duce cu sine pretutindeni sau neliniștile firești ale lui Gheorghiță, pus în situația de-a cunoaște lumea în diversitatea ei.

Îmbinarea armonioasă a tuturor acestor moduri de expunere este una dintre calitățile romanului, valoarea sa remarcabilă fiind subliniată de numeroasele interpretări care i s-au dat, deoarece „*Baltagul*" a fost receptat ca roman monografic, roman mitic, roman inițiatic sau roman polițist. Mai mult decât atât, el poate fi socotit un roman de dragoste, căci din tot ceea ce spune sau întreprinde Vitoria se observă marea ei dragoste față de Nechifor, cel pe care îl alesese în urmă cu ani tovarăș de viață.

Scanned with OKEN Scanner

„Baltagul" – monografie a satului românesc de la munte

Prin romanul *„Baltagul"*, Mihail Sadoveanu a realizat o veritabilă monografie a satului românesc de la munte, deoarece autorul evidențiază trăsături fizice și mai ales morale ale oamenilor acelor locuri, legătura lor strânsă cu mediul în care trăiesc. Totul respiră un ***aer patriarhal, arhaic***: prin organizarea strictă a gospodăriei după reguli străvechi, la care se adaugă relațiile strânse dintre membrii familiei și ai comunității sătești, bazate totuși pe ascultarea capului familiei, și respectarea cu sfințenie a obiceiurilor și tradițiilor locului.

Trăsăturile esențiale ale oamenilor de la munte sunt evidențiate încă de la începutul romanului. Muntenii umblă domol, suind poteci strâmte și coborând prăpăstii. Ei ostenesc zi și noapte în tăcere, făcându-se auzite doar tălăngile turmelor de oi; asupra lor se slobod fulgerele, trăsnetele și bat puhoaiele, iar așezările în care le rămân soțiile și copiii se află în locuri strâmte, între stânci de piatră. Dumnezeu le-a dat o inimă ușoară, ca să fie mulțumiți cu ce este al lor și să li se pară toate bune și le-a hărăzit să se bucure de petreceri („să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura"), de frumusețea și dragostea soțiilor lor („și s-aveți muieri frumoase și iubețe"). Voința lui Dumnezeu s-a împlinit pentru că locuitorii de la munte („de sub brad") sunt niște făpturi aparte („de mirare"), împrumutând câte ceva din caracteristicile spațiului în care trăiesc: „Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițele lor de cuptor, plăcându-le dragostea și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la câmpie și venind la bârlogul lor ca fiara de codru – mai cu seamă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se desmiardă și lucește – de cântec, de prietenie".

Totodată, viața acestor oameni se desfășoară în funcție de circuitul anotimpurilor și după semnele vremii. Calendarul lor are drept repere plecarea turmelor la pășunat și întoarcerea lor de la iernat, dar munteanul rămâne statornic spațiului în care s-a stabilit, deși își câștigă cu greu existența, practicând și alte meserii: „Munteanului i-i dat să-și câștige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure și-i duc la apa Bistriței; după aceea îi fac plute pe care le mână până la Galați, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază stâni în munte. Acolo stau cu Dumnezeu și singurătățile, până ce se împuținează ziua. Asupra iernii coboară la locuri largi și-și pun turmele la iernat în bălți. Acolo-i mai ușoară viața și-acolo ar fi dorit ei să trăiască, numai nu se poate din pricină că vara-i prea cald, ș-afară de asta, munteanul are rădăcini la locul lui ca și bradul".

Și viața femeilor este la fel de aspră ca a bărbaților, pentru că sunt, uneori, văduve înainte de vreme, nevoite de multe ori să meargă chiar ele la câmpie să schimbe produsele. Acest mod de viață „s-a păstrat din moși-strămoși, deoarece aici toate urmau ca pe vremea lui Boerebista" și, deși „stăpânii se schimbaseră, limbile se prefăcuseră", „rânduielile omului și ale stihiilor stăruiseră".

Satul are specificul său – e risipit pe râpi, sub pădurile de brad, iar căsuțele sunt șindrilite și stau între garduri de răzlogi. Organizarea gospodăriei este cea tradițională, arhaică. Casa este prevăzută cu prispă și cu ogradă, în care se află adăpostul pentru vite și șura. Muntenii, cei mai mulți, sunt oameni harnici, oieri care au turme la munte, „poclăzi în casă, piei de miel în pod. Aveau și parale strânse într-un cofăel cu cenușă".

Satul are crâșmă și biserică. Crâșmarul îi ajută pe săteni la diferite tranzacții, iar preotul le devine sfetnic și ajutor și prin știința sa de carte.

Și relațiile din familie, dintre membrii ei, se bazează pe o anumită tradiție. „Muierea" trebuie să îndure fără să crâcnească puterea omului ei, băiatul trebuie să devină sprijinul de nădejde al familiei, dobândind forță, înțelepciune, experiență de viață și avere, pe când fata trebuie să aibă grijă de gospodărie, urmând să se căsătorească după voința părinților. Chiar și ținuta vestimentară și comportarea trebuie să fie cea tradițională, nu „coc, valț și bluză", ci cămașă albă, catrință neagră vârstată cu roșu și părul împletit cunună, fără broboadă. Copiii trebuie să fie ascultători și să nu se abată de la tradiție.

De aceea, ***locuitorii de la munte***, așa cum este Vitoria Lipan, au o ***anumită percepție asupra oamenilor și a atmosferei de la oraș***, pe de o parte, și asupra „stăpânirii împărătești", pe de altă parte. Ea își imaginează această lume de la oraș ordonată după anumite reguli și ierarhii, autoritatea supremă fiind regele, care „stă pe tron și dă porunci tuturor". Astfel, toate se fac după poruncă și cu rânduială, consemnându-se ceea ce s-a întreprins: „așa se cunoaște

Scanned with OKEN Scanner

prin târguri cine cumpără vite şi cine vinde, şi care încotro se duce", aspectul care, de fapt, o interesează pe eroină. În schimb, în ţinuturile Tarcăului, „oamenii trăiesc cum au apucat şi cum îi taie capul", respectând propriile obiceiuri şi făcându-şi singuri dreptate. Ruptura dintre cele două lumi, cea de la oraş şi de la ţară, nu este totală, pentru că păstorii coboară în „ţara de jos" cu produse şi, nu de puţine ori, apelează la autorităţi, aşa cum procedează şi Vitoria.

Pentru a cunoaşte mai bine această lume, eroina îl întreabă pe Gheorghiţă „ce fel de oameni sunt pe-acolo", în bălţile Jijiei, şi dacă „hori sunt". Aşteptând răspunsuri la întrebări, ea are în vedere o comparaţie cu ***obiceiurile şi tradiţiile de pe valea Tarcăului***. Astfel, Gheorghiţă iese în sat „ca să întâlnească prieteni şi să întrebe veşti despre fetele cu care se află bine", iar la vremea sărbătorilor de iarnă, aici îşi fac urări de Anul Nou, tradiţionalele „capra şi căluţul". Tinerii merg la horă, la joc, unde se întâlnesc cu băieţii şi fetele de vârsta lor, dar, o dată cu înaintarea în vârstă, încep să se deprindă cu greutăţile, pentru a fi sprijin familiei lor.

Femeile se sfătuiesc cu preotul, dar, când se află în momente de cumpănă, apelează la vrăjitoare, fără a se încrede prea mult în ea: „Să-i fi făcut farmece vreo muiere, cum spune baba Maranda, eu n-aş crede". Ele respectă posturile în această lume plină de repere religioase, cum ar fi ziua de Bobotează, când preotul binecuvântează fântânile, izvoarele şi toate apele.

Această lume de la munte respectă toate tradiţiile referitoare la momentele capitale ale existenţei umane: botezul, nunta, înmormântarea, care sunt descrise în roman cu ritualul lor specific.

Astfel, la Borca, cei doi eroi participă la o cumetrie, fiind opriţi din călătorie de oamenii „aprinşi la obraz" şi cu mare plăcere să-i cinstească pe drumeţi. Respectând datina, Victoria a intrat la lehuză, căreia i-a pus sub pernă, ca dar, un coştei de bucăţele de zahăr, iar pe fruntea copilului, o hârtie de douăzeci de lei. Totodată, a închinat un pahar cu băutură către nănaşi şi a sărutat apoi mâna preotului.

La Cruci, Vitoria şi Gheorghiţă au întâlnit o nuntă. Nuntaşii veseli se aflau în sănii şi bărbaţii împuşcau cu pistoalele asupra brazilor, ca să sperie şi s-alunge mai degrabă iarna. Femeile erau îmbrăcate numai „în catrinţi şi bondiţi", iar mireasa şi druştele aveau capetele împodobite cu flori. Vorniceii, călare pe caii lor, la ale căror urechi fâlfâiau năframele, îi opresc pe drumeţi şi le dau să bea „în cinstea feciorului de împărat şi slăvitei doamne mirese", sub ameninţarea pistoalelor. Vitoria a primit plosca şi a făcut frumoasă urare miresei.

Atmosferei vesele a acestor două evenimente i se opune prin sobrietate, gravitate şi tensiune cea de la înmormântarea lui Nechifor Lipan. După ce descoperă trupul neînsufleţit, Vitoria aprinde o făclie şi-l pune pe Gheorghiţă să aibă grijă de oasele tatălui său. Aduce apoi „fânarul cu semnul crucii" şi pe preot, ca să citească o rugăciune la capul mortului. Pentru cei ce vor veni să-l vadă sau să stea la priveghiul lui Lipan, Vitoria a adus de la domnul Toma, hangiul, pâine, măsline, scrumbii şi rachiu. Scos din râpă, trupul neînsufleţit este aşezat în sicriu pus într-un car tras de boi frumoşi şi împodobit cu cetină. De faţă se aflau, pe lângă autorităţi, făptaşi, alţi săteni din împrejurimi, trei preoţi, trei oameni cu buciume şi patru femei bocitoare, tocmite de Vitoria. Trupul neînsufleţit este stropit cu vin, sicriul este acoperit cu un lăvicer vârstat negru şi roş, pus în car, iar în faţa convoiului mergeau buciumaşii şi oamenii cu prapurile şi cu crucea. La fiecare popas, preoţii fac rugăciune şi înalţă cântare, Vitoria având pregătite „sulurile de pânză pentru datina podurilor". După slujba cea mare de la biserică, înainte de înmormântare, trupul lui Lipan este din nou stropit cu vin, iar apoi se aruncă peste groapă o găină neagră.

După înmormântare, la ieşirea din cimitir, se dă fiecăruia, întru pomenirea mortului, un sfert de pâine şi-un păhărel de rachiu şi se împarte colivă. Vitoria invită preoţii şi autorităţile la praznicul care urmează, unde se împarte mâncare de post.

Înfăţişând toate aceste obiceiuri referitoare la botez, nuntă şi înmormântare, relatând despre ocupaţiile, tradiţiile locuitorilor şi prezentând felul de a fi al oamenilor de la munte, romanul ***„Baltagul" poate fi considerat o monografie a satului moldovenesc de la munte***.

„Baltagul" – roman iniţiatic

Fără a fi un Bildungsroman, *„Baltagul"* este, parţial, ***romanul formării unei personalităţi*** sau, mai exact spus, ***este un roman iniţiatic***, deoarece autorul urmăreşte procesul transformării lăuntrice a personajelor care traversează experienţe fundamentale.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest punct de vedere, romanul respectă o anumită structură inițiatică, suprapusă mitului egiptean al lui Osiris. Gheorghiță este cel care se integrează acestui tipar inițiatic, ca și celelalte personaje, pentru că, deși adolescent, este nevoit să treacă prin încercări fizice, cum sunt cele ale drumului, pe care trebuie să le depășească, dar și morale – suferința pierderii tatălui său. Numai astfel el poate să ajungă la maturitate, învățând din experiența proprie, dar și a celor care îl inițiază.

În primul rând, este vorba, așadar, de formarea și maturizarea lui Gheorghiță, fiul Vitoriei și al lui Nechifor Lipan, care trăiește o serie de experiențe, inițiindu-se în tainele vieții.

O dată întors din bălțile Jijiei, datorită împrejurărilor tragice ale dispariției tatălui sau, Gheorghiță iese brusc din copilărie, pentru a intra în lumea plină de griji a adulților, pe care o cunoaște mai ales cu ocazia călătoriei spre Dorna, când trăiește o experiență fundamentală. El avusese o copilărie lipsită de griji, trăită în munte, în tovărășia pârâului, a potecilor cu afine și cu mure și a poveștilor de la stână. Aici se formase ca oier, umblând după turmele ciobanilor și ascultând apoi, în preajma focului, minunate povești. Trăind în mijlocul naturii, știa să cheme în amurgit ieruncile și căprioriii.

Apoi băiatul pășește într-o altă perioadă a existenței sale. El devine flăcău, merge la joc, unde se întâlnește cu tinerii de seama lui, însoțește turmele la iernat, de unde se întoarce singur, călătorind și cu trenul, și, spre deosebire de Vitoria și baciul Alexa, învață puțină carte, uimindu-i pe cei doi. Gheorghiță ar trebui să fie inițiat de către un bărbat mai experimentat, dar, în lipsa lui Nechifor, acest rol îi revine mamei, o femeie aprigă, dârză și iscusită ca un bărbat. Dispariția tatălui său îl pune pe Gheorghiță în situații care-i marchează devenirea, aceasta fiind vegheată îndeaproape de Vitoria. Ca în cazul eroilor din basme, procesul de maturizare presupune trecerea unor probe dificile, dar imposibil de evitat.

Mama sa își dă seama de acest lucru și de aceea îl avertizează: „[...] pentru tine de-aci înainte începe să răsară soarele. [...] De-acu trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău". Prima probă pe care o trece este lupta cu troianul, în timpul căreia „deodată simți în el putere și îndârjire și nu se opri până ce nu-l birui ca pe o ființă".

Gheorghiță reușește să treacă și de a doua încercare, când îl îndepărtează din drumul lor pe străinul care-i acostează aproape de intrarea în Vatra Dornei: „Gheorghiță a pus mâna pe baltag; omul a sărit șanțul ș-a apucat-o pe o potecă și pe subt o râpă", însă ceea ce va marca definitiv maturizarea sa este momentul priveghiului lângă cadavrul lui Nechifor Lipan și cel al înfăptuirii dreptății, când procesul inițierii lui se încheie. În momentul confruntării, Gheorghiță „simte în el crescând o putere mai mare și dreaptă decât a ucigașului".

Acum, el privește altfel greutățile vieții, ostilitatea cu care aceasta este presărată și se convinge că toate dificultățile întâlnite în cale trebuie învinse prin tenacitate, inteligență și tărie de caracter. Gheorghiță înțelege că trebuie să se arate bărbat și să devină sprijin pentru mama și sora lui. El va lua asupra lui atribuțiile răposatului, ducând mai departe tradiția unei familii lovite de destin. Un rol hotărâtor în acest proces de inițiere a lui Gheorghiță îl are Vitoria, care îl îndrumă, îl supraveghează și apoi constată cu satisfacție progresele realizate de fiul ei. Astfel, inteligența și abilitatea ei se îmbină cu bărbăția și tinerețea flăcăului. Vitoria formează împreună cu Nechifor Lipan o pereche de inițiați, pentru că experiența de viață îi învățase multe, iar greutățile prin care a trecut de-a lungul anilor i-au format, i-au întărit, însă bărbatul ei îi este superior din acest punct de vedere, căci depășise de multe ori hotarele „lumii de sus". Cu toate acestea, Vitoria însăși trăiește o experiență fundamentală alături de fiul ei, pentru că parcurge calea dinspre o lume cunoscută către alta, necunoscută. Ea este nevoită să părăsească spațiul familiar al satului, pentru a intra în lumea orașului, o lume nouă, cu alte rânduieli, necunoscute ei. Pentru Vitoria, contactul cu lumea nouă este dificil, deoarece „până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat și n-a avut nevoie de nici un fel de slujbaș al măriei sale". Deși știe, intuiește, de fapt, ce are de făcut, manifestă oarecare sfială, teamă față de o lume necunoscută. Experiența, durerea covârșitoare, îndârjirea, inteligența o ajută însă în depășirea acestor momente dificile, mai ales că îl știe pe Gheorghiță alături de ea.

În confruntarea aceasta dintre tradiție și inovație, munteanca se comportă uneori cu oarecare reticență, mai ales din necunoaștere: „Femeile știau ceva nedeslușit despre tren. Nu îndrăzniră să ceară mai multe lămuriri". Alteori, este de partea tradiției, pe care o preferă noului: „– N-aveți grijă [...] că și cei de la Tarcău îs cu legea veche". Inovația este acceptată

Scanned with OKEN Scanner

numai atunci când nu există alternativă şi acest fapt este considerat un păcat. Iată ce mărturiseşte Vitoria referindu-se la convorbirea telefonică cu prefectul: „Am săvârşit şi asemenea păcat, vorbind prin sârmă. Râdeau bărbaţii de mine cum m-am spăriat auzind glas de la Piatra."

O dată cu descoperirea şi pedepsirea ucigaşilor, experienţele iniţiatice ale eroinei au luat sfârşit şi ea revine la vechile preocupări, urmărind îndeplinirea celor tradiţionale: „Ş-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate câte am lăsat."

După cum se observă, amândouă personajele – Vitoria şi Gheorghiţă – parcurg împreună un drum al experienţelor iniţiatice, dar fiecare în felul său: flăcăul cunoaşte aspectele fundamentale ale vieţii, iar femeia pătrunde într-o lume nouă, necunoscută.

„Baltagul" – roman mitic

Baltagul poate fi considerat ***un roman mitic***, întrucât preia şi dezvoltă motivele principale din balada *„Miorița"*. Aceasta ilustrează unul dintre cele patru mituri fundamentale ale românilor – mitul existenţei pastorale la români, având în centru motivul legăturii omului cu natura şi concepţia despre viaţă şi moarte a omului din popor. Acestuia i se alătură două mituri universale – cel al călătoriei şi cel al căutării lui Osiris de către Isis.

Este neîndoielnic faptul că Mihail Sadoveanu a avut ca punct de plecare balada *„Miorița"* din moment ce romanul are ca moto două versuri din această creaţie, care ilustrează motivul animalului credincios: „Stăpâne, stăpâne, / Mai cheamă ş-un câne."

De asemenea, motivul transhumanţei este prezent în ambele creaţii, ceea ce l-a determinat pe George Călinescu să considere *„Baltagul"* „un roman al transhumanţei, fenomen în virtutea căruia păstori, turme, câini migrează în timpul anului calendaristic, în căutarea de păşune şi adăpost, întorcându-se la munte la date întru veşnicie fixe" (*„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*). Într-adevăr, ca şi în *„Miorița"*, în romanul lui Sadoveanu există trei ciobani care coboară cu turmele la iernat şi doi dintre ei hotărăsc să-l ucidă pe cel de-al treilea. Dacă în baladă crima este doar ipotetică şi ciobanul moldovean află de intenţiile celorlalţi de la oiţa sa năzdrăvană, în roman crima se înfăptuieşte fără ca Nechifor Lipan să fie prevenit. Animalul credincios este de data aceasta câinele Lupu, care are rolul hotărâtor în găsirea cadavrului stăpânului şi în pedepsirea ucigaşilor.

În ambele creaţii apare personajul feminin pornit în căutarea celui dispărut, dar în baladă acesta este mama tânărului păstor, pe când în roman soţia este cea care îşi asumă responsabilitatea aflării adevărului. Încercările mamei îndurerate de a-şi găsi feciorul sunt doar presupuse de cel sortit morţii, pe când Vitoria îndeplineşte meticulos şi tenace această căutare, care va fi încununată de izbândă.

Este evident că numeroasele asemănări, dar mai ales deosebirile prin care romanul completează subiectul baladei îndreptăţesc afirmaţia lui Vladimir Streinu că *„Baltagul* este partea nescrisă a «Mioriţei»". Este adevărat faptul că romanul, această povestire, „a germinat în glastra de cleştar a «Mioriţei», dar este exagerat să se susţină că a păstrat toată puritatea de timbru a baladei şi tot conturul ei astral" (Perpessicius, *„Opere"*, vol. IV, *„Menţiuni critice"*), pentru că, în roman, „concepţia moral şi liric metafizică din «Miorița» e sistematic eludată" (I. Negoiţescu, *„Analize şi sinteze"*).

Este însă uşor de observat prezenţa în roman a două structuri „complementare", una monografică, epică, realistă, cealaltă, simbolică, mitică" (Paul Georgescu, *„Polivalenţa necesară"*). De asemenea, motivul căutării adevărului, prezent la modul concret în roman, „pune în mişcare numeroase alte motive, cum ar fi acelea ale dezvăluirii şi chiar demistificării", pentru că mişcarea Vitoriei este o ieşire din spaţiul consacrat, deci mitic, iar „depistarea motivelor prozaice ale asasinului îi răpeşte caracterul originar şi sacru" (Nicolae Manolescu, *„Arca lui Noe"*).

Motivul căutării adevărului se completează în roman cu un alt motiv foarte vechi şi frecvent în literatură – cel al călătoriei. Acest motiv poate avea, în *„Baltagul"*, semnificaţii diferite, în funcţie de scopul călătoriei. În primul rând, eroina porneşte în căutarea şi aflarea adevărului şi află că Nechifor Lipan a fost ucis. Ea urmăreşte apoi să-i prindă şi să-i pedepsească pe ucigaşi, înfăptuind astfel actul de justiţie, fără să neglijeze, în final, împlinirea

Scanned with OKEN Scanner

datinilor creştine. Prin cercetările sale, Vitoria descoperă cauzele omorului, pe care, de fapt, le intuia, fără să fie condusă de răzbunare, ci doar de realizarea dreptăţii în spiritul tradiţiei.

Călătoria ia forma unui drum sinuos, reprezentând în realitate „o probă a labirintului", prin care eroii sunt supuşi, ca în basme, unor încercări, dar, în acelaşi timp, primesc ajutoare, se confruntă cu duşmani. Adesea drumul personajelor este marcat de diferite semne: cosmice (răsăritul şi asfinţitul), ale elementelor naturii (vântul, apele, pădurile) sau ale anotimpurilor, cu fenomenele lor specifice (ninsoarea, îngheţul, dezgheţul). Astfel, Vitoria ştie să-şi facă din fiecare drumeţ, hangiu sau localnic un aliat în căutările ei, devine iscoditoare, apelând la vorbe blânde sau la cele aspre, când este refuzată sau ignorată.

Apoi personajele acţionează şi reacţionează în funcţie de semne, care le influenţează atât atitudinea, cât şi starea psihică: ele devin bănuitoare, reticente sau încrezătoare, îngăduitoare, agresive, acţionând prompt sau aşteptând momentul oportun.

În altă ordine de idei, călătoria are semnificaţii deosebite pentru Vitoria şi pentru Gheorghiţă. Eroina cunoaşte lumea de jos şi pe aceea a oraşului, căreia i se adaptează cu o uşurinţă uimitoare, în timp ce băiatul se maturizează, dobândeşte experienţă şi se iniţiază în tainele vieţii.

Descoperind adevărul, munteanca verifică, implicit, armonia lumii: „află ceva mai mult decât pe înfăptuitorii omorului, şi anume că lumea are o coerenţă pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o" (Nicolae Manolescu, *„Arca lui Noe"*). Ea consideră că lucrurile pot fi luate de la început, viaţa urmându-şi cursul ei firesc şi, de aceea, îi spune feciorului tot ceea ce vor urma să întreprindă împreună.

Povestea Vitoriei Lipan, munteanca plecată în căutarea rămăşiţelor soţului ei, Nechifor Lipan, oierul de la Măgura Tarcăului, aminteşte de mitul căutării trupului dezmembrat al lui Osiris de către Isis şi „mitul acesta se suprapune cu subiectul *Baltagului* în chip desăvârşit, până în cele mai mici amănunte" (Al. Paleologu, *op. cit.*).

Având în vedere această apropiere, cât şi relaţia cu celelalte mituri, nu poate fi contestată latura mitică a romanului *„Baltagul"*, însă trebuie să admitem că aceasta se îmbină cu latura realistă, ceea ce duce la un realism clasicizat, în toate sensurile, „la un roman realist care, în loc să creeze temeinic impresia de viaţă, [...] se bazează pe un principiu de economie, care e o evidentă convenţie" (Nicolae Manolescu, *op. cit.*). La rândul său, Paul Georgescu (*op. cit.*) constată îmbinarea elementelor realiste cu cele mitice: *„Baltagul* nu conţine o singură structură, ci, deocamdată suficient, două complementare: una monografică, epică, realistă; cealaltă simbolică, mitică", spre deosebire de părerile tranşante ale lui Perpessicius (*op. cit.*), care consideră romanul mitic, şi Ion Negoiţescu, (*op. cit.*) care afirmă că „Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic".

Caracterizarea personajelor

Romanul *„Baltagul"* rămâne o scriere memorabilă nu numai prin conţinutul şi multitudinea semnificaţiilor sale, ci şi prin personajele lui, cele mai importante fiind Vitoria Lipan, Nechifor Lipan şi Gheorghiţă, feciorul lor. Nu lipsite de semnificaţie în derularea acţiunii sunt ***personajele secundare*** sau ***episodice***: părintele Daniil Milieş, baba Maranda, negustorul David, alţi hangii, moş Pricop, Ilie Cuţui, Calistrat Bogza şi soţiile lor etc. Majoritatea acestor personaje sunt caractere puternice, complexe, specifice lumii patriarhale în care trăiesc.

Însă, dintre toate aceste destine, se impune figura ***Vitoriei Lipan***, aşa încât romanul poate fi socotit cartea acestei eroine, devenită un tip reprezentativ, care se individualizează printr-o serie de trăsături distincte.

Vitoria Lipan cucereşte prin frumuseţea şi farmecul ei fizic, căci, la cei aproape patruzeci de ani ai săi, ochii căprui răsfrângeau lumina castanie a părului, însă privirea ei era dusă departe, semn al gândurilor în care era adâncită. Femeia „nu mai era tânără, dar avea o frumuseţe neobişnuită în privire. Ochii ei luceau ca-ntr-o uşoară ceaţă în dosul genelor lungi şi răsfrânte în cârligaşe."

Înfăţişarea fizică ilustrează îngrijorarea femeii legată de tăcerea soţului ei şi prefigurează zbuciumul sufletesc ce o va măcina până ce-i va descoperi şi pedepsi pe ucigaşii lui Nechifor Lipan.

Scanned with OKEN Scanner

Femeie aspră, Vitoria este o pricepută și harnică gospodină care duce grijile unei case cu multe acareturi. Ea conduce familia cu fermitate, mai ales că soțul este adeseori plecat. Astfel, ea știe pe de rost ce produse mai are de vânzare, se tocmește cu iscusință de negustor cu cei care vin să cumpere sau merge ea însăși la câmpie, unde vinde din produse.

Ordonată, meticuloasă, cu un deosebit simț practic, înainte de plecare pe drumurile căutării lui Lipan, ea rânduiește totul cu o exactitate demnă de indiviat, astfel încât nici unul dintre amănunte nu-i scapă.

Întreprinzătoare și prevăzătoare, vinde produsele, dar duce peste noapte banii la preot, pentru a nu fi prădată. Conștientă de pericolele care-i pândesc pe drum, Vitoria îi face lui Gheorghiță un baltag, pe care preotul îl sfințește, iar pentru sine ia pușca pe care s-o folosească în caz de nevoie.

Vitoria este o femeie credincioasă, care respectă obiceiurile strămoșești. Înainte de a pleca, se sfătuiește cu preotul, merge la mănăstirea Bistrița, unde se roagă la icoana Sfintei Ana, ține post douăsprezece vineri, se spovedește și se împărtășește și face daruri bisericii. În drumul ei, întâlnește o cumetrie și o nuntă și de fiecare dată respectă tradiția, așa cum îndeplinește toate cele creștinești pentru înmormântarea și pomenirea lui Nechifor Lipan.

Totodată, femeia este superstițioasă, căci ea crede în vise, în semne, în descântece și în vrăji și, de aceea, nu uită să meargă la baba Maranda, vrăjitoarea, pentru a afla ceva despre soțul ei. Visul în care Lipan apare întors cu spatele, trecând peste o apă neagră, și cântecul cocoșului, slobozit o singură dată cu pliscul întors către poartă, o obsedează și îi dau certitudinea că bărbatul ei nu se mai întoarce, deoarece a fost ucis.

Eroina impresionează prin luciditate: deși inițial hotărăște să-l trimită doar pe Gheorghiță în căutarea lui Nechifor, își dă seama că acesta are nevoie de mintea și experiența ei de viață și pleacă împreună. Este înzestrată cu o inteligență ieșită din comun, pe care și-o manifestă într-o diversitate de împrejurări. În primul rând, reușește să-l convingă pe Gheorghiță de necesitatea plecării la drum, aducându-i argumentele cele mai potrivite: „[...] jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău." În al doilea rând, culege cu abilitate informații de la cei din jur, pe care-i trage de limbă, dovedind o mare pricepere în descifrarea sufletului oamenilor.

Așa cum remarca Nicolae Manolescu (*op. cit.*), eroina „trece de la agresivitate la dulceață, e vătăcreață din ipocrizie, intrigantă din calcul, stăpână pe nervii ei și neobosită. Felul cum uzează de argumentul că muntenii fac totdeauna tranzacțiile de față cu martori, sugestiile pe care i le strecoară anchetatorului fără a-i jigni orgoliul, relațiile cu nevestele celor doi bănuiți și cu aceștia înșiși – toate denotă intuiția cea mai sigură a firii oamenilor."

Felul ei de a vorbi dovedește incontestabil o inteligență nativă; uneori, cuvintele ei sunt veritabile maxime: „Eu te cetesc pe tine, măcar că nu știu carte", „Cine nu cearcă nu izbutește", „toate pe lumea asta arată ceva", „cel ce spune multe știe puține" etc., dar alteori evidențiază un umor și o ironie subțire, ca atunci când i se adresează argatului Mitrea („ ... le pui sub bot mâncare și iar te culci. Să nu uiți să mănânci și tu ca să nu-ți slăbească puterile") ori chiar lui Gheorghiță („Dragul mamei cărturar, se vede că mintea ta e-n cărți și slove. Mai bine ar fi să fie la tine în cap"). Când e cazul, vorba Vitoriei devine ascuțită și întrebătoare, iar pe cel care refuză să o ajute îl consideră dușman: „– Se vede că aici nu-i loc de popas [...]. Pe aici te uiți și treci, a grăit cu buzele subțiate și apăsate nevasta lui Lipan. Pe acest dintâi dușman îl dorea mort și îngropat subt ochii săi."

Cu toate greutățile întâmpinate în drumul său și în investigațiile făcute, femeia dovedește tenacitate, dârzenie și voință de neînfrânt, deoarece nu renunță și își realizează dorința de a-l găsi pe Nechifor Lipan și de a-i pedepsi pe ucigași. Astfel, spiritul ei justițiar învinge și, o dată scopul atins, Vitoria va reveni la vechile îndeletniciri și preocupări, căci viața își urmează cursul normal.

În relația sa cu copiii, se dovedește tolerantă cu Gheorghiță, pentru că îl vede sfios și nesigur și pentru că acest flăcău mândru și voinic este rodul dragostei pe care i-a purtat-o soțului. Ea îl apără și-l ocrotea de câte ori în ochii lui Lipan erau nouri de vreme rea și, când își dă seama că tânărul a rămas singurul sprijin al gospodăriei, face din acesta un bărbat curajos și energic. Cu Minodora este mai aspră, mai neîndurătoare, pentru că vrea s-o educe în spiritul

Scanned with OKEN Scanner

tradiției, pornind de la îmbrăcăminte, preocupări și comportament moral, urmărind s-o căsătorească cu un gospodar cu casă și avere.

Împovărată de griji și neliniști, Vitoria trăiește un zbucium interior devastator. Ea stă pe prispă cu ochii duși departe, fusul se învârte singur și, „în singurătatea ei, femeia cerca să pătrundă până la el. Nu putea să-i vadă chipul; dar îi auzise glasul." Vitoria se simte „plină de gânduri, de patimă și de durere". Bănuiala o macină ca „un vierme neadormit" și ea „se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine". Singurătatea este așa de dureroasă, iar secătuirea sufletească așa de puternică, încât „se socotea moartă ca și omul ei care nu era lângă dânsa". Vitoria găsește însă tăria morală de a se rupe din gânduri și singurătate și de a pleca în căutarea soțului. „N-am să mai am hodină cum n-are pârâul Tarcăului pân' ce l-oi găsi pe Nechifor Lipan [...]. Dac-a intrat el pe celălalt tărâm, oi intra și eu după dânsul." Ea își asumă condiția de văduvă chiar din momentul în care intuiește că lui Lipan i s-a întâmplat ceva rău, înfruntând alături de Gheorghiță toate primejdiile.

Ceea ce îi dă putere să ia această hotărâre este dragostea pe care i-a purtat-o dintotdeauna soțului ei: „Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețe." Ea însăși recunoaște că „am trăit pe lumea asta numai pentru omul acela al meu, ș-am fost mulțumită și înflorită cu dânsul". Deși în tinerețe izbucnise uneori în scene de gelozie, acum ar fi preferat „să-i fi făcut farmece vreo muiere, cum spune baba Maranda".

Din dragoste pentru soț izvorăște și setea de viață a Vitoriei, care este copleșitoare, deoarece, o dată cu reînvierea naturii, „trupul ei ar fi vrut să cânte și să înmugurească", „simțea intrând în el soare și bucurie". Această sete de viață și de iubire se transmite generațiilor viitoare, căci Minodora îi cere Vitoriei să n-o mărite cu un bărbat bătrân și urât.

Femeia comunică pe căi neștiute cu elementele naturii, care o îndrumă prin semne pe calea cea bună. Natura dublează totodată starea de spirit a eroinei sau confirmă, prin aceleași semne exterioare, intuiția Vitoriei.

Munteanca îi uimește pe cei din jurul său prin însușirile ei deosebite și, de aceea, celelalte personaje îi evidențiază calitățile sau i le generalizează. Astfel, Gheorghiță cugetă cu uimire: „Mama asta trebuie să fie fermecătoare; cunoaște gândul omului... "; „Ce-o fi vrând ea să spuie?"; „Femeile-s mai viclene [...], ele-s mai iscusite la vorbă." La rândul lui, Calistrat Bogza este la fel de uluit de modul exact în care Vitoria a reconstituit totul, ca în momentul morții să recunoască: „Și să se știe că a fost întocmai cum a arătat femeia mortului".

Vitoria Lipan este un personaj complex și, de aceea, părerile referitoare la ea sunt diverse, numele fiindu-i asociat cu acela al lui Hamlet („un Hamlet feminin" – G. Călinescu, *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*) sau al Antigonei, eroina lui Sofocle. Alteori, este socotită „un suflet tenace și aspru de munteancă", un „aspru caracter, de o voință aproape sălbatecă, aproape neomenească" (Perpessicius, *„Opere"*, vol. IV, *„Mențiuni critice"*) sau „nereligioasă, vicleană și rea" (Nicolae Manolescu, *„Arca lui Noe"*). Acțiunile și comportarea eroinei relevă toate aceste calități și defecte, ea apărând ca un caracter complex, în care defectele nu anulează calitățile.

De remarcat este diversitatea procedeelor de caracterizare folosite de scriitor atunci când este vorba despre ea: direct, prin descriere, prin părerea celorlalte personaje, sau indirect, prin fapte, atitudine, relația cu celelalte personaje sau felul de a vorbi. Totodată, Sadoveanu își pune personajul în anumite situații-limită, îl încadrează într-un anumit mediu social sau îl raportează la natura înconjurătoare.

Nechifor Lipan este personajul care nu participă direct la acțiune, fiind cunoscut ***indirect*** din mărturisirile altor personaje, prin intermediul rememorărilor. Numele său adevărat este Gheorghiță, dar, la vârsta de patru ani, îi fusese schimbat, pentru a fi salvat de boală și moarte.

Sub aspect fizic, oierul avea înfățișare îndesată și spătoasă, o mustață neagră, groasă, ochii cu sprâncene aplecate. Fiind bărbat voinic și puternic, Nechifor avea mare curaj; nu se temea de hoți, deoarece „avea stăpânire asupra lor", iar atunci când aceștia au vrut să-l prade, „numai și-a lepădat din cap căciula, și-a scuturat pletele ș-a înhățat baltagul. Atâta a strigat «Măi slăbănogilor, eu pe voi vă pălesc în numele tatălui și vă prăvălesc cu piciorul în râpă». Aceia au ferit după niște ciritei și s-au dus."

El era harnic și priceput în meșteșugul oieritului, căci „stânile i-au fost bine rânduite și ciobanii ascultători". Nechifor Lipan știa să-și aleagă bacii, dintre care cei mai mulți nu

Scanned with OKEN Scanner

cunoşteau numai istorisiri, ci şi taina laptelui acru ş-a brânzei de burduf" şi, de aceea, el primea cereri pentru brânzeturi „de departe, din nişte târguri cu nume ciudate".

Bărbatul Vitoriei era prietenos, petrecăreţ şi nu lipseşte de la nunţi şi cumetrii, plăcându-i să povestească întâmplări „cu înţeles". Uneori, „era om cu harţag la chef", unde-i plăcea să petreacă cu prieteni şi lăutari „şi de aceea, când se zvonea pe Tarcău că lui Nechifor i-a căzut veste cu parale", la crâşmă îşi făceau apariţia şi lăutarii, „parcă i-ar fi adus haitul". Alteori, îi plăcea „să-şi abată calul în preajma muierilor şi să poposească lângă ele", prin existenţa sa trecând într-un an nişte „ochi negri, într-altul nişte ochi albaştri de nemţoaică". Cu toate acestea, comportarea sa în astfel de împrejurări nu depăşea limita firescului şi a condiţiei sale de bărbat căsătorit, fidelitatea rămânând o trăsătură constantă.

Când, din iubire, Vitoria îşi manifesta gelozia, Lipan socotea că este cazul să scoată câţiva din cei şapte draci care o stăpâneau, dar pe urmă regreta şi „îşi pleca fruntea şi arăta mare părere de rău şi jale".

Lipan era un om vrednic, fudul şi nu se uita la bani, devenind uneori chiar risipitor. Era generos cu toţi cei pe care-i întâlnea şi-i considera demni de atenţia sa; îşi cinstea tovarăşii de drum, dar şi pe călători, sfinţea turmele şi-l plătea bine pe preot.

În voinicia sa, se încumeta să se lupte chiar cu demonul de pe Piatra Teiului, luând cu sine un cofăel cu vin şi lăutarii, aşa cum şi-aduce aminte domnul David din Călugăreni. La Fărcaşa, moş Pricop şi-l aminteşte pe Lipan purtând căciulă brumărie, cojoc în clinuri de miel negru, scurt până la genunchi, şi încălţat cu botfori. Nechifor îl impresionase pe bătrân, care-l considera „vrednic român", nepăsându-i de oamenii răi, pentru care avea pistoale încărcate în desagi. Deosebit de curajos, el pleacă la drum asupra nopţii, cântând din solz, ca să nu-i fie urât.

Nechifor Lipan este personajul care deschide cartea şi prinde contur pe parcursul acţiunii, devenind o prezenţă vie de-a lungul derulării tuturor întâmplărilor. Portretul său este constituit din relatările Vitoriei şi ale altor personaje cu care el venise în contact, deoarece oamenii nu-l uită şi munteanca găseşte pretutindeni „vorbe vii" despre trecerea lui. De aceea, trăsăturile lui Lipan sunt reliefate prin rememorare, realizată fie prin prezentarea lor directă, graţie descrierii, fie prin relatarea unor întâmplări. Prin unele dintre însuşirile sale, eroul aminteşte de personajele baladelor noastre populare, fiind înfăţişat într-o aură legendară, ca un adevărat erou popular, însumând toate calităţile categoriei tipologice din care face parte.

Gheorghiţă, unul dintre personajele principale ale romanului, este fiul Vitoriei şi al lui Nechifor Lipan, unul dintre cei „şapte prunci cu care-i binecuvântase Dumnezeu", în viaţă rămânând doar doi. El era îndrăgit de mamă, care îl ocrotea şi-l apăra ori de câte ori „în ochii lui Lipan erau nouri de vreme rea".

Tânăul purta „numele adevărat şi tainic al lui Nechifor Lipan", căruia-i moştenise nu numai numele, ci şi multe dintre însuşiri. La cei şaptesprezece ani ai săi, Gheorghiţă era un flăcău sprâncenat, cu ochii căprii ai Vitoriei. Avea un zâmbet frumos de fată şi abia „începea să-i înfireze mustăcioara". După datina oierilor de la munte, purta un chimir şi o „bondiţă înflorită", pe care, vorbind, o desfăcea ca „să-şi cufunde palmele în chimir".

Băiatul nu este prea vorbăreţ, dar este explicit, ştie să-i dea lămuriri mamei sale asupra stării în care se aflau turmele rămase în bălţile Jijiei, la Cristeşti. Aşadar, încă de la şaptesprezece ani, el este deja iniţiat în viaţa de păstor, întrucât coborâse cu ciobanii, cu oile, cu asinii şi cu dulăii la iernat. Ager la minte, ştiutor de carte, băiatul îi dă de ştire mamei sale despre întârzierea lui Nechifor Lipan. Scrisoarea lui evidenţiază totodată dorul, sensibilitatea, respectul filial şi credinţa în Dumnezeu: „Iar oile sunt bine-sănătoase [...] şi noi, din mila lui Dumnezeu, asemenea; şi vremea-i încă bună, şi mi-i dor de casă. Sărut mâna, mamă; sărut mâna, tată."

Ajuns la adolescenţă şi fiind o fire sensibilă, meditativă, Gheorghiţă îşi aminteşte nostalgic de copilăria lipsită de griji, petrecută în mijlocul naturii, cu turmele şi în tovărăşia poveştilor. El a fost stăpânul naturii, al cărei glas l-a înţeles: „Pârâul cu bulboanele au fost ale lui. Potecile de zmeură şi mai sus de afine. [...] Poveştile la stână [...]. Ştia să cheme în amurgit ieruncile şi căpriorii. Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fân, în care pluteau vara şi copilăria." Acum, pus în faţa altor realităţi, băiatul cugetă dureros, trist şi deznădăjduit la trecerea vârstei

Scanned with OKEN Scanner

fericite a copilăriei: „Cum se risipeşte mireasma în ger, aşa s-au dus toate. Acum a intrat la slujbă grea şi la necaz."

Gheorghiţă trece de la starea de inocenţă a copilăriei la maturitate, însoţindu-şi mama în tentativa acesteia de a-l găsi şi de a-l pedepsi pe asasinul tatălui său. Iniţial, nu-şi dă seama, nu înţelege intenţiile mamei, ascunse sub vorbe meşteşugite („Nu te uita urât, Gheorghiţă, că pentru tine d-aci înainte începe a răsări soarele") şi de aceea se întreabă: „Ce-a fi vrând ea să spuie?", constatând doar, cu o nemărginită admiraţie şi uimire, că Vitoria ştie să ghicească gândurile omului: „Mama asta trebuie să fie fermecătoare; cunoaşte gândul omului."

Cu aceeaşi uimire, dar şi cu teamă, observă că mama lui s-a schimbat: „Se uită numai cu supărare şi i-au crescut ţepi de aricioaică". Educat în spiritul tradiţiei şi al respectului pentru părinţi, Gheorghiţă nu îndrăzneşte să-şi contrazică mama, acceptând, cu oarecare îndoială, să meargă singur în căutarea lui Nechifor Lipan: „M-oi duce, răspunse Gheorghiţă cu îndoială. Se poate să i se fi întâmplat ceva [...]. M-oi duce dacă spui; dar e bine să-mi arăţi ce şi cum, ca să ştiu ce să fac."

Deşi cunoscător în ale oieritului, fiind totuşi o altă generaţie, băiatul este mai receptiv la nou, fără a ignora însă tradiţia. Astfel, spre deosebire de Vitoria, el are încredere în autorităţi, despre care crede că au menirea să descopere ce s-a întâmplat cu tatăl său. Gheorghiţă ştie să citească şi călătoreşte cu trenul.

Cu toate acestea, trecerea de la copilărie, de la adolescenţă la bărbăţie, la maturitate se realizează la şcoala vieţii sub îndrumarea Vitoriei, alături de care parcurge un drum iniţiatic, eroina dându-şi seama că băiatul are nevoie de mintea ei, iar ea, de braţul lui. Gheorghiţă se maturizează treptat, pe măsură ce trece de toate încercările. Pregăteşte mai întâi singur caii şi sania şi se luptă cu „troianul" pe care-l biruie; este supus, tăcut şi ascultător tot drumul şi îl alungă pe străinul care le iese în cale. În urma unora dintre aceste încercări, băiatul însuşi ajunge la concluzia că „Femeile-s mai viclene [...], ele-s mai iscusite la vorbă; iar bărbaţii îs mai proşti; însă mai tari de vârtute".

Descoperirea cadavrului tatălui său, priveghiul şi pedepsirea ucigaşului sunt împrejurările care marchează transformarea definitivă a eroului. La început, este cuprins de frică, zăpăcit, plânge, este cutremurat de groază, ca, în final, să apară energic, plin de curaj şi bărbăţie, îndeplinind actul justiţiar.

Portretul lui Gheorghiţă prinde contur indirect din faptele pe care acesta le săvârşeşte, din părerea celorlalte personaje despre el şi din urmărirea relaţiilor lui cu acestea. Vitoria nu este numai fiinţa care i-a dat viaţă, ci şi aceea care se zbate pentru împlinirea lui ca om, având amândoi acelaşi scop – descoperirea lui Nechifor Lipan, ale cărui calităţi băiatul le moşteneşte. Prin încadrarea eroului în diferite medii – cel păstoresc, cel natural, cel familial –, Sadoveanu îi evidenţiază o parte dintre însuşiri tot în mod indirect. El apelează şi la caracterizarea directă, realizată mai ales prin descriere, când este vorba de însuşirile fizice şi de vestimentaţie, sau prin dialog. Dialogul şi monologul interior sunt totodată procedee de caracterizare indirectă, pentru că felul de a vorbi şi de a gândi al personajului îi relevă o parte dintre însuşiri.

Este interesant de urmărit ***relaţia ce se stabileşte între aceste trei personaje ale romanului „Baltagul"*** – Vitoria, Nechifor şi Gheorghiţă. Nechifor Lipan este capul familiei, dar el nu apare, ca personaj, direct în acţiune. Portretul său fizic şi moral este o proiecţie afectivă în mintea şi sufletul Vitoriei, care retrăieşte retrospectiv întâmplări din existenţa şi din căsnicia lor, exprimându-şi iubirea şi devotamentul. Portretul se completează, la modul obiectiv, cu relatările celorlalte personaje care l-au cunoscut pe Lipan.

Imaginea oierului se oglindeşte în chipul şi în faptele băiatului, care îi moşteneşte numele, dar şi în unele dintre însuşiri, pentru că, încă de la o vârstă tânără, acesta dovedeşte pricepere în ale oieritului. De aceea, în băiat, în acest „flăcău mândru şi voinic", dragostea lor din tinereţe, Vitoria îl vede pe Nechifor, mai ales că Gheorghiţă era numele tainic al lui Lipan, pe care femeia îl rostea în clipele de bucurie, dar şi de tristeţe.

Munteanca este personajul prin care se realizează legătura între cei doi bărbaţi. Mai întâi, cu gândul la găsirea soţului şi la răzbunarea morţii lui, ea îşi pregăteşte fiul, cu multă iscusinţă, pentru viaţă, făcându-l conştient de responsabilitatea de bărbat, pe care Gheorghiţă şi-o asumă treptat, fără nici un fel de împotrivire. Apoi, femeia îi încredinţează lui Gheorghiţă îndeplinirea

Scanned with OKEN Scanner

anumitor misiuni, urmărindu-l îndeaproape. La rândul ei, Vitoria este, prin modul de a proceda, de a se comporta, o pildă pentru copilul încă nemarcat de greutățile vieții.

În final, eroina reușește să stabilească o armonie în universul ei, căci își găsește soțul și, în același timp, îl inițiază pe Gheorghiță în tainele vieții, acesta simțindu-se mai puternic și mai curajos, capabil să răzbune moartea tatălui său.

Această triadă este completată de un alt membru al familiei Lipan – ***Minodora***, mai mare decât Gheorghiță și dezmierdată mai mult de tată. Numele i-l dăduse tot el, pentru că îl auzise de la o maică de la Agapia și-i plăcuse. Ea este fată de măritat și-i umblă gândul la feciorul dascălului Andrei, „care face slujba milităriei la Piatra", dar pe care Vitoria nu-l acceptă, opunându-se cu înverșunare și învinuindu-l că „tot nu se astâmpără și tulbură mințile fetei". Mama este hotărâtă și o avertizează pe fată: „Mănâncă și mai ales nu te mai gândi la lunganul acela al dăscăliței. Are un nas drept, după porecla care li s-a dat tuturor din neamul dascălului. Ochii mititei și nasurile topor [...]. Oricât ai lăcrima, să știi că ginere ca feciorul dăscăliței nu-mi trebuie."

Fata este până la urmă supusă și ascultătoare. Poartă, ca toate fetele de vârsta ei, după obiceiul locului, cămașă albă și catrință neagră, vrâstată cu roșu, părul împletit cunună și fără broboadă. Ciubotele sunt numai pentru horă, nunți ori pentru drumurile la târg. Ea este nevoită să păstreze „rânduiala", să tragă lâna prin fușălăi, să bată și să scuture pernele și lăicerele de zestre. Dacă nu respectă tradiția, va avea de suportat consecințele: „Îți arăt eu ție coc, valț și bluză, ardă-te para focului! Nici eu, nici tu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am știut de acestea – și-n legea noastră trebuie să trăiești și tu. Altfel îți leg o piatră de gât și te dau în Tarcău!"

Cu un singur lucru fata nu este de acord – cu o căsătorie după voia mamei – și, de aceea, o imploră cu disperare: „Mămucă, să nu mă dai după urât și după bătrân, ca să mă bucur și eu de viață, cum te-ai bucurat dumneata." Așadar, nu acceptă o căsătorie impusă și dictată de interese materiale.

Însușirile Minodorei sunt reliefate de autor fie direct, prin intermediul descrierii, fie indirect, în relație cu mama ei, care veghează cu intransigență la maturizarea fetei pentru ca aceasta să nu ajungă de râsul satului. Dialogul dintre cele două femei le reliefează însușirile, evidențiind candoarea, sinceritatea și puritatea sufletească a fetei, care dorește să-și urmeze chemarea inimii, dar este nevoită să asculte de sfaturile mamei sale, femeie aspră, cu principii ferme și sănătoase.

Prin toate personajele sale, romanul lui M. Sadoveanu creează o lume aparte, pusă în situația de a face față transformărilor ce au loc într-o perioadă de tranziție.

„Baltagul" – roman

Mihail Sadoveanu este unul dintre cei mai de seamă prozatori din literatura română, autor prolific, care a abordat o diversitate de specii literare – *schița*, *povestirea* sau ***romanul***. Acesta din urmă, o operă epică în proză, de mare întindere, preponderent narativă, cu o acțiune complexă și complicată, ce se desfășoară pe mai multe planuri narative, cu conflicte puternice și numeroase personaje, i-a dat posibilitatea prozatorului de a oferi o imagine amplă și profundă a vieții.

Alături de romane ca *„Frații Jderi"*, *„Neamul Șoimăreștilor"*, *„Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă"*, *„Nicoară Potcoavă"*, un loc aparte în creația sadoveniană îl ocupă *„Baltagul"*.

Deși de mai mică întindere decât alte opere literare similare din creația lui Mihail Sadoveanu, *„Baltagul"* are toate notele caracteristice ale unui roman.

În primul rând, este o operă epică, deoarece autorul își exprimă indirect propriile sentimente de admirație față de însușirile alese ale eroinei, prin intermediul acțiunii, relatând o serie de întâmplări și punând-o pe Vitoria Lipan în relație cu alte personaje. Ca în orice operă epică, autorul se detașează de subiect și narează obiectiv întâmplările care se desfășoară într-un anumit timp și spațiu. Fiind vorba despre un roman, acțiunea *„Baltagului"* cunoaște o mare mobilitate în timp și spațiu, derulându-se de toamna, când Nechifor Lipan pleacă la Dorna după oi, până primăvara, când Vitoria îi descoperă trupul neînsuflețit. Perimetrul acțiunii este, de

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, vast şi cuprinde ţinuturile de munte de la Măgura Tarcăului, zona Dornelor şi a Bistriţei, până în cele de câmpie, la Cristeşti, în bălţile Jijiei.

Modul de expunere predominant este naraţiunea, ca în orice operă epică, dar ea se îmbină cu descrierea, dialogul şi monologul interior, prin care scriitorul pune în lumină însuşirile personajelor, zbuciumul lor sufletesc şi relaţiile dintre ele, stabilite într-o lume guvernată de tradiţii.

În al doilea rând, fiind un roman, *„Baltagul"* are o acţiune complexă şi mai complicată decât schiţa şi nuvela – celelalte două specii literare epice. Astfel, acţiunea se întinde pe parcursul a şaisprezece capitole, în care sunt narate, în esenţă, acţiunile Vitoriei Lipan în căutarea şi cunoaşterea adevărului despre soţul ei, plecat de mult timp de acasă. Eroina este convinsă că Nechifor a dispărut şi, după ce întreprinde o serie de investigaţii ce o edifică asupra supoziţiei sale, se pregăteşte să plece în căutarea acestuia, însoţită de fiul ei Gheorghiţă. Drumul este anevoios, asemenea unui labirint presărat cu numeroase dificultăţi. Vitoria este nevoită să apeleze uneori la autorităţi, dar, printr-o dârzenie deosebită, printr-o inteligenţă şi o abilitate extraordinare, ia totul pe cont propriu şi reuşeşte, în final, să-i descopere şi să-i pedepsească pe ucigaşi. Acţiunea este lineară, dar există mai multe planuri narative: unul retrospectiv, în care Vitoria rememorează întâmplări ale vieţii de familie şi altele, prezentate în desfăşurarea lor, care relatează despre prezenţa oilor şi a ciobanului în bălţile Jijiei, întâlnirile eroinei cu preotul şi cu baba Maranda, drumul la mănăstirea Bistriţa şi la Piatra-Neamţ, pregătirile ei pentru drumul cel lung pe urmele soţului şi, în sfârşit, căutările înfrigurate, finalizate cu stabilirea adevărului şi a dreptăţii.

O altă trăsătură specifică romanului şi prezentă în *„Baltagul"* este numărul mare de personaje. Astfel, există personaje principale (Vitoria, Nechifor Lipan, Gheorghiţă), secundare (Minodora, preotul Dănilă, baba Maranda, negustorul şi hangiul David, ceilalţi hangii şi soţiile lor, Calistrat Bogza, Ilie Cuţui ş.a.) sau episodice (moş Pricop, funcţionarii de la prefectura din Piatra, funcţionarul de la Dorna etc.). Indiferent de locul pe care îl ocupă în operă, aceste personaje au fiecare rolul lor în desfăşurarea evenimentelor, fiecare contribuind în felul său la descoperirea adevărului şi aducând lumină în investigaţiile pe care Vitoria le întreprinde. De asemenea, ele conturează două lumi – una „cea de sus", cea arhaică, alta, „cea de jos", unde munteanca întâlneşte alte rânduieli decât cele cunoscute de ea.

Prin intermediul acţiunii şi al personajelor, Mihail Sadoveanu oferă o imagine amplă şi profundă a vieţii, aspect ce ilustrează o altă trăsătură specifică romanului. Astfel, el zugrăveşte modul de viaţă patriarhal al oamenilor de la munte, unde obiceiurile şi tradiţiile sunt păstrate cu sfinţenie. Totodată, înfăţişează rânduielile legate de evenimentele cruciale ale existenţei umane – botezul, nunta, moartea –, dar şi lumea oraşului de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul veacului al XX-lea.

Astfel, se poate spune că *„Baltagul"* întruneşte toate trăsăturile definitorii ale unui roman: caracter epic, acţiune complexă, existenţa unui număr mare de personaje şi prezenţa unei imagini ample şi profunde asupra vieţii. Valoarea lui este sporită de concizia şi dinamismul acţiunii, precum şi de armonia compoziţiei, ilustrând în mod strălucit în literatura română specia literară pe care o reprezintă.

George Călinescu

George Călinescu (1899-1965), cu prenumele de botez Gheorghe şi cu semnătura G. Călinescu (prezentă pe toate operele sale), a fost critic, istoric literar, prozator, poet şi dramaturg. Înfiat de familia Constantin Călinescu, îşi începe studiile la Iaşi, apoi urmează gimnaziul Gh. Şincai şi liceul „Gheorghe Lazăr" din Bucureşti, iar în perioada 1919-1923 studiază la Facultatea de Litere din capitală. După aceea, licenţiat fiind în italiană, studiază la Şcoala Română din Roma (1923-1928), unde urmează o specializare postuniversitară.

La înapoierea în ţară, ocupă posturi de profesor la Timişoara şi la Bucureşti, îşi ia apoi doctoratul în litere (1936) la Iaşi, cu o teză despre manuscrisul eminescian *„Avatarii faraonului Tlà"*. Este numit conferenţiar la Facultatea de Litere din Iaşi, catedra de critică literară şi estetică.

Din 1945, este profesor de istoria literaturii române la Facultatea de Litere din Bucureşti. În 1949 este scos din învăţământul superior, pe motive politice, iar în 1961 revine ca profesor onorific la facultatea de

Scanned with OKEN Scanner

unde fusese înlăturat. Este director al Institutului de Istorie Literară şi Folclor al Academiei, iar în 1949 devine academician.

O activitate deosebită a desfăşurat G. Călinescu ca publicist, fiind pe de o parte colaborator la diferite reviste (mai ales cu articole de critică literară), pe de altă parte, conducător al altora. Astfel, colaborează la „Viaţa literară", „Sburătorul", „Gândirea", „Vremea", „Adevărul literar şi artistic", „Viaţa românească", la ultima fiind şi codirector, dar conduce revistele „Sinteza", „Capricorn", „Jurnalul literar".

Publică tablete literare, pe care le va aduna sub titlul *„Cronicile optimistului"* (1964), incluzând şi articole de la mai vechea sa rubrică *„Cronica mizantropului"*.

Publicistic, debutează cu versuri în *„Universul literar"*, în 1926, iar ***debutul editorial*** şi-l face prin monografia *„Viaţa lui Mihai Eminescu"* (1932), care este urmată de *„Opera lui M. Eminescu"* (1934-1936), în cinci volume. Tot în domeniul criticii şi istoriei literare se încadrează lucrările *„Viaţa şi opera lui Ion Creangă"*, *„Principii de estetică"* (un curs prezentat la Universitatea din Iaşi) şi opera sa monumentală *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"* (1941).

După al doilea război publică *„Impresii asupra literaturii spaniole"* şi monografiile *„Nicolae Filimon"*, *„Grigore Alexandrescu"*, *„Vasile Alecsandri"*. Lor li se alătură şi alte studii pe teme diverse, cum sunt *„Sensul clasicismului"*, *„Estetica basmului"*, *„Scriitori străini"* ş.a. Ceea ce este de remarcat la toate aceste studii este pertinenţa şi fineţea observaţiilor, valabilitatea lor, iar *„Istoria"* sa este şi astăzi o operă de referinţă în domeniul abordat.

Pe ***plan literar***, G. Călinescu se remarcă prin două volume de *versuri* – *„Poezii"* şi *„Lauda lucrurilor"*, precum şi prin *piesele sale de teatru „Răzbunarea lui Voltaire"*, *„Şun sau calea netulburată"*, *„Ludovic al XIX-lea"* etc.

Postura de scriitor, de creator de literatură este pusă în evidenţă de ***proza sa***, şi anume din nuvele (mai puţin semnificative în contextul creaţiei sale: *„Iubita lui Bălcescu"*, *„Catina damnatul"* ş.a.) şi romane. Două dintre acestea, cele scrise înainte de al doilea război mondial – *„Cartea nunţii"* (1933) şi *„Enigma Otiliei"* (1938) – constituie repere solide în dezvoltarea romanului românesc interbelic prin impunerea balzacianismului. Cele publicate după război – *„Bietul Ioanide"* (1953) şi *„Scrinul negru"* (1960) – continuă, la alte dimensiuni şi în alte circumstanţe, unele dintre ideile celor dintâi: ideea paternităţii, descrierea interioarelor şi a mediilor înfăţişate, diversitatea relaţiilor dintre părinţi şi copii, dintre tineri şi vârstnici, prezentate într-un alt moment al evoluţiei societăţii româneşti.

Notele de călătorie (*„Kiev, Moscova, Leningrad"*, *„Am fost în China nouă"*) sunt nesemnificative şi conjuncturale în creaţia lui G. Călinescu, ele necontribuind la completarea imaginii scriitorului, neaducând nimic nou şi consistent în arta literară călinesciană.

Prin preocupările sale multiple şi prin realizările de excepţie în majoritatea dintre aceste domenii, G. Călinescu rămâne unul dintre reprezentanţii de seamă ai criticii şi istoriei literare româneşti, dar şi unul dintre romancierii care a impus un stil nou în proza interbelică şi a celei imediat următoare încheierii ultimului război mondial.

„Enigma Otiliei"

Nu se poate vorbi despre *„Enigma Otiliei"* fără a discuta despre balzacianism.

Balzacianismul denumeşte un tip de proză realistă care prezintă caractere puternice, bine conturate, învestite cu o trăsătură dominantă. De aceea, dintre personajele balzaciene se remarcă avarul, orfana nefericită, eroul uzurpat, fata bătrână resentimentară, tatăl tragic, ambiţiosul dornic să cucerească lumea etc.

La acestea se adaugă observaţia atentă, exploatarea amănuntului semnificativ, a gesturilor, a vestimentaţiei, descrierea mediului (casa, grădina, moşia etc.), contribuind astfel la realizarea atmosferei. Detaliile reprezintă „documente" care dau posibilitatea reconstituirii mediului, a întregii societăţi.

Note caracteristice balzacianismului se întâlnesc în romanul *„Enigma Otiliei"*, dar autorul le dă o notă originală. Această caracteristică a romanului impune încadrarea lui în categoria romanului tradiţional, realist. Astfel, Nicolae Manolescu, în *„Arca lui Noe"*, îl include în capitolul „Doricul", partea intitulată „Ochiul esteţului". Însă criticul susţine că romanul *„Enigma Otiliei"* se abate de la paradigma balzaciană (ca, de altfel, şi alţi critici, ca I. Negoiţescu, N. Balotă, Alexandru George şi M. Cărtărescu, ultimul avansând ideea că acesta este un roman despre convenţiile balzaciene, deci un metaroman – *Postmodernismul românesc*).

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Manolescu remarcă faptul că „la G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac [...]. În fine, dacă Balzac are vocația de a crea viață, G. Călinescu o are pe aceea de a o comenta. Balzacianismul romanului călinescian nu este numai polemic, ci și, prin excelență, critic" („*Arca lui Noe*").

Există totuși numeroase puncte comune între „*Enigma Otiliei*" și romanele balzaciene, fapt pentru care Ov. S. Crohmălniceanu îl încadrează pe autor, în a sa „*Literatură română între cele două războaie mondiale*", I, în capitolul „Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracterologică", alături de Ion Marin Sadoveanu.

Romanul a apărut în anul 1938, fiind precedat de „*Cartea nunții*" (1933) și este ***primul nostru roman citadin modern, obiectiv***, nu de tip analitic, subiectiv, ci de ***tip clasic, balzacian***.

Tema romanului este una de natură balzaciană, și anume viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, înfățișată în aspectele ei tipice, legate de relațiile de familie și dezumanizarea sub imperiul banului, în goana după înavuțire, opera prezentând și „istoria unei moșteniri". Din această perspectivă, este înfățișată și *căsătoria*, care devine un mijloc de îmbogățire, de dobândire a unei averi și, implicit, a unei anumite poziții sociale. Astfel, în acest scop, de a-și schimba condiția, multe dintre personaje depun eforturi disperate de a se realiza în plan material, iar altele trăiesc teama și chiar drama neîmplinirii acestei dorințe, în ciuda averii de care dispun. Așa se explică faptul că autorul zugrăvește în detaliu nu numai mediul social, ci și diverse tipuri umane, cercetate nu de puține ori sub aspect psihologic.

În ceea ce privește ***geneza***, romanul scris de G. Călinescu poate avea o sursă autobiografică, eroina fiind imaginea unei tinere cunoscute autorului, iar Felix, un *alter ego* al scriitorului, dar fără să existe dovezi în acest sens.

În privința ***titlului***, autorul însuși menționează că a vrut să numească romanul „*Părinții Otiliei*", dar editorului i s-a părut mai interesant titlul cunoscut astăzi. Pe G. Călinescu, „copil din flori", l-a obsedat ideea paternității care se manifestă în expresia ei social-economică, dar și etică, atingând și problemele esteticii, pentru că artistul este părintele operelor sale prin care numele său rezistă trecerii timpului.

Tot autorul explică titlul romanului precizând că „nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix crede că le are. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl va respinge, dându-i totuși dovezi de afecțiune." În aceeași sferă a enigmei rămâne Otilia și pentru Pascalopol, care, deși crede că o înțelege mai bine decât toți ceilalți, recunoaște în finalul romanului: „A fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine e o enigmă."

În ceea ce privește ***structura*** romanului, se observă existența a ***două planuri narative***: unul urmărește destinul tânărului Felix Sima, iar celălalt descrie istoria unei moșteniri și luptele aprinse pentru obținerea averii lui Costache Giurgiuveanu. Aceste planuri interferează în funcție de interesele, de relațiile dintre cele două familii înrudite, dar potrivnice și în funcție de opiniile celor două clanuri, referitoare la familie, la moștenire sau la drepturile celor doi orfani – Otilia și Felix. Legătura dintre cele două planuri este asigurată de unul dintre personaje, de Pascalopol, care este nevoit să dea dovadă de abilitate pentru a atenua momentele de criză dintre cele două forțe, urmărind totodată ideea echității în ceea ce-i privește pe cei doi orfani.

Incipitul romanului prezintă locul și timpul acțiunii, precum și unele dintre personaje.

Pentru început, acțiunea se petrece într-o seară a lunii iulie a anului 1909, „cu puțin înainte de orele zece", când „un tânăr de vreo optsprezece ani îmbrăcat în uniformă de licean, intră în strada Antim [...]". Acesta este Felix Sima, fiul doctorului militar Iosif Sima și care, rămas orfan, se află sub tutela lui Costache Giurgiuveanu, cumnat al tatălui său prin căsătoria cu unica soră a doctorului.

Felix, încă minor, după terminarea liceului, vine la București să-și continue studiile la Facultatea de Medicină, dar este primit cu vădită neplăcere de însuși unchiul Costache, împuternicit să-i administreze averea. Tânărul este întâmpinat de acesta cu replica lipsită de logică: „nu, nu stă nimeni aici, nu cunosc", dar este salvat de intervenția Otiliei, fata celei de a doua soții a lui Costache Giurgiuveanu. Acum, condus în sufragerie de Otilia, Felix cunoaște o parte a familiei Tulea – Aglae (sora lui Costache), Aurica (fata ei) și Simion (soțul Aglaei). Era prezent și moșierul Leonida Pascalopol, prietenul gazdei și protectorul Otiliei. Din clanul Tulea, cum vom afla mai târziu, mai fac parte Olimpia, căsătorită cu Stănică Rațiu, și Titi, un întârziat mintal, care moștenește, probabil, tarele tatălui său, Simion.

Scanned with OKEN Scanner

Tuturor acestora, ca şi lui Felix, lui Costache şi Otiliei scriitorul le „întocmeşte" direct, prin descriere, scurte „fişe" biografice, reliefând o parte dintre trăsăturile fizice, unele date personale şi anticipând trăsăturile lor morale dominante. Acum cititorul face cunoştinţă cu atitudinea provocatoare a Aglaei, care îi jigneşte pe Otilia şi Felix, făcând referire la situaţia lor de orfani şi la studiile acestuia din urmă, şi devine insinuantă faţă de Pascalopol. În postură de personaj martor, Felix îi observă pe cei din jurul său şi constată, într-adevăr, răutatea Aglaei, zgârcenia lui Costache, frumuseţea, gingăşia şi răsfăţul Otiliei, decrepitudinea lui Simion şi blazarea, rafinamentul şi generozitatea lui Pacalopol.

Felix se simte încă de acum atras irezistibil de Otilia şi în suflet îi încolţeşte sentimentul de iubire, concomitent însă cu cel de gelozie: „Pentru întâia oară Felix era prins de braţ cu atâta familiaritate de o fată şi pentru prima oară, luând act de izbucnirea unei simţiri până atunci latente, încercă şi actul geloziei, văzând cum Otilia generalizează tratamentul."

În continuare, este urmărită idila celor doi orfani, cu momentele ei de candoare, de înălţare sufletească sau zbucium, de suspiciune, dar ea se brodează pe o serie de scene care au ca punct central moştenirea averii lui moş Costache şi „dramele" familiei Tulea. Motivul zbuciumului sufletesc al lui Felix este însă Pacalopol sau, mai bine zis, relaţia lui cu Otilia, căreia tânărul nu-i găseşte nici o explicaţie, în ciuda strădaniilor fetei de a-l face să înţeleagă adevărul.

Felix asistă la partidele de table sau de cărţi din casa tutorelui său, tot aici o ascultă pe Otilia cântând la pian, încearcă zadarnic să-l mediteze la limba latina pe Titi şi îl vizitează pe Pascalopol împreună cu Otilia. Deşi aceasta stă mult în preajma lui Pascalopol, pe care Felix îl invidiază, tânărul medicinist are faţă de Otilia „o atracţie care devine din ce în ce mai tiranică. Noaptea, chipul Otiliei îl urmărea tot timpul, cu temerea tot deodată de a nu-l pierde. Simţea o ciudată nevoie a prezenţei fetei şi adesea nu putea dormi."

O dată cu capitolul al cincilea intră „în scenă" Olimpia, fata Aglaei, şi Stănică Raţiu, viitorul ei soţ. Ei reuşesc până la urmă să-l înduplece pe Simion să fie de acord cu căsătoria lor, dorind să obţină averea care îi interesa în primul rând.

Acestei scene îi urmează alta, şi anume călătoria Otiliei şi a lui Felix la moşia lui Pascalopol, situată la vreo cincisprezece kilometri depărare de Ciulniţa. Perioada petrecută la moşie îl edifică pe Felix asupra atitudinilor ciudate ale Otiliei, el dându-şi seama că este vorba de un amestec bizar de copilărie, răsfăţ, de gingăşie din felul în care ea se comportă (la Heleşteu, călare pe câmp, în şopron, la şuri etc.), dar şi de maturitate în aprecierile pe care le face asupra lui Pascalopol. De la acesta, întors dintr-o călătorie făcută la Bucureşti, ei află că Stănică reuşise, printr-o serie de mijloace mai mult sau mai puţin oneste, să smulgă socrilor tot ceea ce îşi propusese. Numai că Aurel, copilul lui Stănică şi al Olimpiei, moare pentru că fusese total neglijat.

După întoarcerea celor trei de la moşie, Stănică răspândeşte zvonul că Pascalopol se logodeşte cu Otilia, ba insinuează şi faptul că între ea şi Felix există legături nepermise.

Otilia stârneşte instinctele erotice ale lui Titi, dar acesta eşuează în tentativa sa de a-şi le împlini, iar, în urma acestui incident, fata cere ca Aglae, susţinătoare a ieşirii penibile a fiului ei, să nu mai calce în casa lui Costache. Stănică persevereză în dorinţa sa de a se îmbogăţi, de a parveni şi de aceea încearcă să şi-l facă pe Felix complice pentru a afla dacă bătrânul a făcut vreun testament. Apoi, urmărind să devină, prin Aglaie, moştenitor al bătrânului, aduce în casă un medic pentru a-i sugera lui Costache faptul că este bolnav.

Paralel cu aceste scene se desfăşoară idila tinerilor, dar Felix nu îndrăzneşte să-şi declare sentimentele şi îi adresează Otiliei o scrisoare, aşteptând cu înfrigurare răspunsul. Neîncrederea lui Felix în sinceritatea spuselor ei o determină să-i ceară lui Pascalopol să nu-i mai viziteze. O întâlnire întâmplătoare cu moşierul şi destăinuirile acestuia îl fac pe Felix să renunţe la pretenţiile sale.

În secvenţele următoare, autorul prezintă căsătoria neaşteptată, dar eşuată într-o notă comică, a lui Titi Tulea cu Ana Sohaţchi, dorinţa lui Costache de a o înfia pe Otilia, reacţia „familici" şi plecarea neaşteptată a Otiliei cu Pascalopol la Paris.

Rămas singur, Felix încearcă să treacă peste acest moment dificil, frecventând-o pe Georgeta, întreţinuta unui bătrân general, prezentată de Stănică în localul al cărui proprietar era bătrânul Giurgiuveanu. Primeşte veşti de la Otilia, îi răspunde şi mediază apoi vânzarea

Scanned with OKEN Scanner

localului lui moş Costache chiriaşului lui, Iorgu. Lui Simion îi este din ce în ce mai rău şi înnebuneşte, ca apoi să fie internat într-un sanatoriu, unde este aproape uitat de ai săi.

Toată agitaţia lui Stănică este comică, pentru că el pândeşte cu o încăpăţânare de hienă averea lui moş Costache: doreşte să-l căsătorească pe Titi cu Georgeta, apoi cu Lucia, fiica lui Iorgu, aduce în casa bătrânului Giurgiuveanu un grup de studenţi şi studente de la medicină, dintre care una îl consultă pe bătrân, îşi frecventează rudele cu ocazia aniversării mătuşei Agripina, de unde mai sustrage sau obţine câte ceva, indiferent ce, şi pune la cale căsătoria nepoatei sale, Lili, cu Felix.

Otilia se reîntoarce acasă, totul intră în normal, iar declaraţiile de dragoste ale lui Felix sunt din ce în ce mai patetice, mai profunde, dar la fel de pure. Agitaţia celor din familie, interesaţi de moştenire, nu încetează nici atunci când bătrânul începe să adune materiale pentru a construi o casă în curtea celei vechi. Din cauza efortului, Costache Giurgiuveanu face o primă congestie cerebrală. Este momentul în care „familia" intră în alertă de gradul zero, se instalează în sufragerie şi păzeşte cu străşnicie casa ca pe o adevărată fortăreaţă, cât „să nu iasă un act" din ea, aşteptând ca bătrânul să moară. În schimb, el îşi revine pentru un timp, dar intervine al doilea accident vascular, care îi va fi fatal. Mai înainte, Costache pusese la bancă pe numele Otiliei o sută de mii de lei şi apoi, într-un moment de neatenţie a celorlalţi, Stănică sustrage restul sumei ascunse sub saltea, ceea ce îi provoacă bătrânului moartea. Familia îl îngroapă cu oarecare pompă, pentru a nu se compromite în faţa vecinilor.

După aceea, Otilia refuză căsătoria cu Felix, pe motiv că nu vrea să fie o piedică în calea realizării lui profesionale, şi părăseşte pentru totdeauna casa, lăsând doar câteva rânduri: „Cine a fost în stare de atâta stăpânire e capabil să învingă şi o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor. Otilia."

Finalul romanului urmăreşte evoluţia unora dintre personaje după moartea lui Costache. Astfel, Felix ajunge un renumit profesor universitar, autor de tratate de medicină, căsătorit în mod strălucit, iar Stănică, îmbogăţit cu suma furată, se căsătoreşte cu Georgeta şi intră în politică. Felix îl întâlneşte întâmplător pe Pascalopol, de la care află că fusese căsătorit cu Otilia, dar că se despărţiseră. Tot de la Pascalopol Felix află că Otilia se află la Buenos Aires.

Romanul are ***o structură circulară***, căci se termină cu aceeaşi imagine a casei de pe strada Antim, cu care începuse, şi cu aceleaşi cuvinte ale lui Costache Giurgiuveanu rostite când acesta îl vede pentru prima dată pe Felix: „Aici nu stă nimeni!"

După cum se poate observa, romanul ***nu are un fir epic structurat, el aducând în faţa cititorilor*** secvenţe memorabile, care vor constitui până la urmă o imagine a întregii societăţi. Un anumit fir epic nu se poate urmări de la început, ci el se manifestă abia o dată cu capitolul al XVIII-lea, în care este înfăţişat primul accident cerebral al bătrânului avar. De aceea, este mai greu de menţionat care sunt momentele subiectului literar, după împărţirea lor tradiţională, dar se poate constata un moment puternic tensionat atunci când bătrânul cade victimă primului accident, de unde acţiunea evoluează spre deznodământ.

Viziunea este una realistă, obiectivă şi este prezentată *prin prisma unui narator omniscient* şi, de aceea, relatarea întâmplărilor se face la persoana a III-a. „Naratorul călinescian este un specialist şi apelează la un limbaj profesional şi chiar pedant. Acesta dovedeşte pe rând competenţă muzicală, plastică etc." notează N. Manolescu în opera citată. „Obiectivitatea însăşi este una paradoxală (apreciază acelaşi critic), căci nu mai desemnează absenţa din evenimente a unui narator imparţial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant şi expert, care, în loc să înfăţişeze lumea, o studiază pe probe de laborator." ***Naraţiunea*** se îmbină cu ***descrierea***, utilizată atât în creionarea personajelor, cât şi în prezentarea unor locuinţe, a unor peisaje, aşa cum sunt descrierea Bărăganului şi a moşiei lui Pascalopol.

Atunci când înfăţişează cititorului o locuinţă, G. Călinescu o face cu multă minuţiozitate, de la exterior spre interior şi invers, începând cu împrejurimile imobilului, cu aspectul lui exterior şi continuând cu încăperile interioare, cu mobilierul acestora, atent la cel mai neînsemnat detaliu, foarte important pentru atmosfera generală însă.

Alteori, *perspectiva se schimbă* şi autorul descrie un peisaj ce se deschide amplu privirii cititorului într-o succesiune de planuri din ce în ce mai îndepărtate. Când descrierea se referă la

Scanned with OKEN Scanner

personaje, autorul are în vedere ținuta și atitudinea lor în diferite momente ale acțiunii, în diverse împrejurări.

În funcție de aceste circumstanțe și de personaje, variază și ***dialogul***, registrul stilistic în care personajele se exprimă. Există un limbaj dur, răutăcios, plin de venin, cel al Aglaei, altul insinuant, lătrător, pe alocuri vulgar, cel al lui Stănică, sau plat, bântuit de obsesii și neputință, ca al Auricăi și al lui Titi. Pascalopol se exprimă ca un om realist, dar de multe ori limbajul lui este al unui blazat, care își găsește mângâierea senectuții și a neîmplinirii căsniciei în atenția pe care i-o acordă Otiliei. Ticurile verbale ale lui moș Costache, bâlbâiala și răgușeala sa sunt, de fapt, armele prin care își ascunde zgârcenia, iar dialogurile dintre Felix și Otilia pun în evidență puritatea și sinceritatea sentimentelor, candoarea și ciudățeniile specifice vârstei.

Chiar dacă G. Călinescu consideră valoroasă numai literatura de tip clasic („Ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice"), se întâlnesc în *„Enigma Otiliei"*, pe lângă elemente ale realismului balzacian, elemente romantice sau moderne, autorul realizând un roman de sinteză.

De realism țin tipologia personajelor și explorarea socialului și ale implicațiilor lui în evoluția personajelor. Veridicitatea personajelor se deduce din preocupările lor, vestimentație, mediul ambiant și din preferințele lor, la toate acestea adăugându-se și părerile celorlalte personaje.

Personajele ilustrează tipologii, dar există și individualități, așa cum se întâmplă cu Pascalopol și cu Otilia, a căror comportare nu se poate încadra într-un anumit tipar, chiar dacă am încerca să avansăm ideea că Otilia reprezintă „eternul feminin", iar Pascalopol, pe vârstnicul care își caută consolarea unei căsnicii eșuate în admirația pentru o fată tânără.

De ***factura romantică*** a textului țin descrierile Bărăganului și a Heleșteului, povestea de dragoste a celor doi tineri, prezentarea în antiteză a unor fapte, acțiuni, dar și a unor personaje, unele reprezentând normalitatea, firescul (Pascalopol, Otilia, Felix), iar altele, anormalitatea, patologicul (Aglae, Stănică, Simion, Titi).

Modernismul scrierii se vădește în preocuparea scriitorului pentru sondarea psihologiei personajelor, pătrunzând în intimitatea lor și evidențiindu-le frumusețea sau urâțenia sufletească, generozitatea sau zgârcenia, sinceritatea sau demagogia.

Ceea ce critica recentă a mai remarcat la acest roman este ***caracterul lui comic*** (Nicolae Balotă, în *De la Ion la Bietul Ioanide*, Nicolae Manolescu, în *Arca lui Noe*). Autorul surprinde mecanica sufletească, clișeele verbale și gesturile caracteristice ale personajelor, la toate acestea adăugându-se folosirea temelor și a motivelor specifice comediei clasice. Aceste aspecte îl apropie pe Călinescu de I. L. Caragiale, lumea comediilor lui fiind prezentă în romanul *„Enigma Otiliei"* prin Stănică Rațiu și prin unii dintre reprezentanții clanului Tulea.

Prin toate aceste elemente, dar și prin multiplele interpretări ce se dau operei, *„Enigma Otiliei"* este un roman total, în care impresia de realism este covârșitoare.

Caracterizarea personajelor

Un rol foarte important îl au personajele, ca în orice roman, prin a căror mentalitate, comportare, fel de a vorbi autorul reușește să creioneze o adevărată frescă a societății românești de la începutul secolului al XX-lea.

Totodată, interesantă este ***gruparea acestora în două tipuri de forțe***. Una este constituită din Aglae, Costache și Stănică, ființe dominate de ideea bogăției și de tentația banului, iar cealaltă îi cuprinde pe Otilia, Felix și pe Pascalopol, purtători ai unor valori morale și ai unor idealuri. Ceilalți membri ai clanului Tulea completează galeria forțelor malefice și a manifestărilor lor care se încadrează patologicului, Titi și Simion fiind extremele unei lumi supuse degradării iremediabile.

Fiind un roman realist de tip balzacian, *„Enigma Otiliei"* cuprinde ***tipuri (personaje tipice)*** care întruchipează avarul, perfidul, parvenitul, tânăra complexată etc., dar există și personaje (Pascalopol și Otilia) prezentate ca individualități.

În privința ***rolului și locului personajelor*** în structura și acțiunea romanului, însuși autorul arăta că „Otilia nu e personajul principal [...], Felix și Otilia sunt acolo în calitate de victime și de termeni angelici de comparație" (apud Ov. S. Crohmălnicean, *op. cit.*).

Scanned with OKEN Scanner

În această situație, personajul principal rămâne Costache Giurgiuveanu, urmat de Stănică Rațiu, o prezență aproape permanentă în acțiune, cu excepția primelor secvențe ale romanului (capitolele I-IV).

Bătrânul ***Costache Giurgiuveanu*** este unchiul lui Felix, cumnat cu tatăl acestuia, doctorul Iosif Sima. Totodată, el este tatăl vitreg al Otiliei Mărculescu, fata celei de a doua soții, care murise. Costache n-o adoptase însă oficial pe Otilia după decesul mamei ei.

El este deci unul dintre „părinții" Otiliei și provine, după propria mărturisire, dintr-o familie de macedoneni bogați, care, vrând să scape de prigoana turcilor, au trecut Dunărea și au cumpărat o moșie pe lângă Giurgiu, de unde și numele lui de familie. Tatăl său „s-a desfăcut de moșie" și a venit la oraș, unde a cumpărat o casă. Asupra familiei Giurgiuveanu planează un aer de legendă, pentru că, așa cum spuneau bătrânii, un frate al bunicului lui Costache se făcuse haiduc, cutreiera munții și prăda tot de la călugări.

Chiar această destăinuire a bătrânului este un bun prilej pentru a face apologia („filosofia") avariției: „Bine făcea, nu? Călugărul! Ce face călugărul? Stă și mănâncă degeaba. Să-i dau eu banul muncit în sudori de mine? Dumnezeu mă vede el și așa, știe că n-am furat de la nimeni și ce am este cu cinste. Să-să-să munceşti, să strângi. A-a-a-asta-i filozofia."

Se observă ușor că singura preocupare a lui Costache este strângerea banilor, a unei averi pe care să n-o împrăștie. Este evidentă, deci, avariția lui, ca trăsătură de caracter dominantă, iar portretul lui și primele sale replici o prefigurează: „Tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală, și fața părea aproape spână și, din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili ca niște așchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, privind întrebător și vădit contrariat". Așa cum remarca Nicolae Manolescu, „Nimic imprevizibil nu poate interveni o dată ce persoana a fost prezentată. Măștile nu cad la sfârșit. Nici un personaj nu se schimbă și de aceea, toate fac impresia de păpuși mecanice al căror arc a fost întors până la capăt... Această primă apariție e memorabilă, fixată printr-un gest, printr-o fizionomie ori printr-o frază caracteristică" (*op. cit.*).

Această observație generală este valabilă și pentru Costache Giurgiuveanu pentru că el rămâne, de la un capăt la altul al operei, ceea ce este definit în portretul citat – un avar.

Când află că persoana din fața sa este Felix, nepotul a cărui avere o administra și de a cărui sosire știa, Costache încearcă să se eschiveze și îi „răspunde repede: – Nu-nu-nu știu ... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc". Este suspicios și în permanență se teme de cei din jurul său, de lumea cu care vine în contact, de frică să nu i se solicite vreun favor, mai ales de natură materială.

Anumite trăsături de caracter ale bătrânului capătă noi semnificații, dacă sunt privite prin prisma avariției, dominanta caracterului lui Costache. Astfel, ramolismentul lui moș Costache este de fapt o dovadă a șireteniei sale senile, iar aparenta și permanenta grijă pentru viitorul Otiliei, a „f-f-fetiței" lui, nu este altceva decât o amânare *sine die* a despărțirii de banii săi. De fiecare dată găsește câte un motiv, plauzibil mai mult pentru sine, prin care își justifică gestul. De pildă, îi dă cu greu lui Pascalopol numai un pachet de bancnote, pentru a le depune la bancă pe numele Otiliei, pretextând că mai are de strâns niște bani și e mai bine să nu depună întreaga sumă deodată.

Toate acestea se explică prin *avariția* personajului, el reprezentând *tipul avarului simpatic*, bonom, văzut ca atare de Pascalopol, Otilia și de Felix: „Papa este un om bun, urmă Otilia după oarecare trecere de timp [...], însă are ciudățeniile lui. Trebuie să fii îngăduitor cu el." La rândul lui, Pascalopol îi spune și el lui Felix: „El este un om cam slab, cu ciudățeniile lui, dar bine intenționat, te asigur că e bine intenționat. Nu-l slăbește cucoana Aglae." Aprecierea din finalul replicii evidențiază presiunile pe care clanul Tulea, în speță Aglae, sora lui Costache, le face în privința moștenirii și a testamentului.

Avarul din el îl determină să nu risipească banii, ci să-i tezaurizeze, preocuparea lui cea mai de seamă fiind să-i ascundă așa de bine, încât să nu fie găsiți de cei care ar dori să și-i însușească. Ține banii închiși într-o cutie ale cărei chei le păstrează asupra sa sau sub saltea. Atunci când se îmbolnăvește și își revine, îi cere Otiliei să-i facă „un săculeț bine cusut cu un cordon la gură. Tot Otiliei îi dă însărcinare să-i croiască în spatele pantalonilor un buzunar interior închis cu trei nasturi. Lucrul Otiliei era foarte satisfăcător, însă spre mai multă

Scanned with OKEN Scanner

siguranță bătrânul mai trase o cusătură cu sibiaș, străbătând chiar stofa. În pungă răsturnă mărunțișul de argint pe care îl ține de obicei în casă, în cutia de tinichea, pentru nevoile zilnice, iar în buzunar îndesă pachetele de hârtii."

Avariția lui, dorința excesivă de tezaurizare sunt trădate de ținuta vestimentară deplorabilă: „Otilia se repezi să-i scoată ghetele de gumilastic, uscate și încovoiate de vechime, ca niște iminei turcești. Picioarele lui moș Costache apărură înfășurate în niște ciorapi de lână, de o grosime fabuloasă. Degetele mari tăiaseră cu unghia vârfurile și ieșiseră ca două ghemuri de ceară. [...] După surtuc Aglae îi trase pantalonii de a capătul de jos, cum ai scutura un sac, și bătrânul apăru în niște nădragi largi de stambă colorată, legați jos, în lipsa șireturilor rupte, cu bucăți de sfoară."

Din zgârcenie, eroul lui Călinescu achiziționează materiale vechi de la demolări în vederea construirii unei case pentru Otilia, considerându-le mai bune decât cele noi.

Pe Otilia *o iubește, vrea s-o ajute*, dar este zgârcit, indecis și, temându-se de Aglae, amână înfierea ei.

Ține la Otilia și Felix, dar și la banii săi. Așa se explică faptul că tânărului Felix îi încarcă cheltuielile, pe care le notează cu minuțiozitate, refuzând chiar să-i dea o sumă pentru cărți; dimpotrivă, îi cere acestuia bani atunci când Marina, servitoarea, spune că are nevoie pentru cumpărături.

El încearcă să câștige din orice: închiriază casele de care dispune, ia în schimbul chiriei (sau confiscă) manuale, cursuri, instrumente medicale, seringi (vrea să vândă una dintre ele chiar medicului care vine să-l consulte).

Se privează de anumite plăceri, chiar de un minim confort material, mănâncă cu lăcomie atunci când se ivește ocazia și produsele nu sunt cumpărate pe banii săi.

Chiar dacă trăsătura lui de bază este avariția, acestei dominante de caracter i se adaugă *suspiciunea, teama, viclenia,* dar și *respectul* pentru Pascalopol, *încrederea în Felix*, și, uneori, *generozitatea*. Această ultimă trăsătură manifestată mai ales în relația cu Otilia alternează cu amânarea sau renunțarea la gestul inițial.

Prin constatarea acestor trăsături, are loc o umanizare a personajului, el deosebindu-se de un alt personaj din literatura română – Hagi Tudose al lui Delavrancea – și apropiindu-se de personajele balzaciene Grandet și Goriot.

Însușirile lui Costache Giurgiuveanu sunt prezentate fie *în mod direct*, prin descrierea portretistică făcută de autor, enumerarea unor însușiri de către alte personaje ale romanului sau prin descrierea ținutei vestimentare. Alteori, pentru caracterizare autorul apelează la încadrarea personajului într-un anumit mediu. De pildă, aspectul exterior și interior al casei sugerează, cu discreție, avariția, iar relațiile cu „familia" sunt tensionate, deoarece Costache se teme de Aglae, pe Stănică îl consideră cel mai mare pericol, iar pe Aurica o disprețuiește. Dacă pe ceilalți membri ai clanului Tulea îi tratează cu indiferență, pe Otilia o iubește, în felul său însă, în timp ce pe Pascalopol îl stimează, iar Felix îi inspiră multă încredere.

Indirect, însușirile sunt reliefate prin fapte, prin felul de a vorbi, prin atitudine și gesturi. Astfel, bâlbâiala, răgușeala, fâstâceala reală sau mimată sunt arme de apărare pentru Giurgiveanu, iar gestul frecării mâinilor ascunde trăirile sale intense.

Deși uneori este comic, Costache Giurgiuveanu este un *personaj tragic*, deoarece nu reușește să-și materializeze intențiile față de Otilia, după ce trăise într-un climat de teroare permanentă din cauza rudelor. Moartea este determinată de pierderea banilor pe care îi adunase o viață și pe care Stănică îi fură sub ochii lui neputincioși. Altfel, bătrânul ar fi scăpat cu viață și în urma celui de-al doilea accident vascular.

Stănică Rațiu este unul dintre personajele centrale ale romanului, alături de Costache Giurgiuveanu, el făcând parte dintre duhurile malefice ale operei. Avocat fără procese, Stănică reprezintă ***tipul parvenitului și al demagogului***, la care dorința de îmbogățire pe orice cale nu cunoaște limite. Autorul îi face și lui un scurt și sugestiv portret: „era roșu la față, fără să fie propriu-zis gras, de o sănătate agresivă, contrastând cu părul lui mare și negru, foarte creț și cu mustața în chip de muscă. Un guler tare și înalt ținea o cravată înfoiată ca o lavalieră. Venise îmbrăcat într-un costum de soie-érne deschis și Felix fusese izbit de la început de lărgimea hainei și de ridicola dimensiune a canotierei de paie, care abia îi cuprindea părul. Stănică vorbea sonor, rotund, cu gest artistic și declamator [...]".

Scanned with OKEN Scanner

Acest portret mai mult fizic este întregit de alte însuşiri ale personajului, cum sunt locvacitatea, demagogia, dorinţa de parvenire prin orice mijloace, Stănică Raţiu fiind unul dintre cele mai vii, mai reuşite personaje create de G. Călinescu.

El *provine dintr-o familie numeroasă* şi detestă acest fapt, deoarece averea se împărţise între mai mulţi moştenitori. Pentru a pune mâna pe o moştenire substanţială, se căsătoreşte cu Olimpia, fata Aglaei şi a lui Simion Tulea. Totodată, după ce *obţine prin şantaj* dota Olimpiei, cu care trăise în concubinaj şi avusese împreună un băieţel, îşi pune în gând să-şi însuşească averea lui moş Costache Giurgiuveanu, pretextând că vine în sprijinul soacrei sale, Aglaie Tulea.

Ipocrit peste măsură, motivează dorinţa sa de a obţine ceea ce i se cuvine Olimpiei, spunând că o face pentru binele copilului şi al soţiei: „Eu mă gândesc la viitorul ei, la viitorul copilului nostru [...] Pentru mine nu vreau nimic, decât pe ea."

Într-un *limbaj demagogic* şi *printr-o replică patetică* îi răspunde astfel Aglaei la reproşul acesteia de a nu fi făcut cununia: „În faţa lui Dumnezeu – declamă clamoros Stănică – suntem uniţi pe vecie. Numai moartea ne va despărţi."

El vorbeşte cu aceeaşi *dezinvoltură* şi în alte împrejurări despre familie şi paternitate. De aceea, pe drept cuvânt, Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, I) remarca faptul că Stănică e un Caţavencu al ideii de paternitate, iar „familia e ţărişoara" lui.

Fanfaron, impostor, dar nelipsit de *abilitate* şi de oarecare *inteligenţă*, el abordează totuşi cu uşurinţă, în acelaşi limbaj patetic uneori, trivial alteori, subiecte diverse: politică, credinţă, relaţii interumane etc.

Stănică Raţiu se află într-o permanentă agitaţie, vorbeşte mult, circulă la fel de mult, pătrunde în diferite medii, dovedind stofă de escroc şi de aventurier. Este un bun cunoscător al psihologiei umane şi are o extraordinară capacitate de adaptare, în funcţie de interlocutor, de situaţie şi interes. Aşa se explică scrisoarea patetică pe care i-o adresează lui Pascalopol pentru a obţine o anumită sumă de bani, folosind un limbaj aparent umil, dar penibil, în esenţa lui: „O fatalitate nemiloasă mi-a stat împotrivă de câteva vremi, încât acum sunt în postura tragică de a nu-mi putea hrăni familia anemiată şi debilă."

Când observă că a dat mai întâi greş, *schimbă imediat registrul conversaţiei* şi *atitudinea* faţă de interlocutor. De pildă, îi povesteşte cu cinism lui Costache Giurgiuveanu despre moartea rapidă a unor persoane, dar joacă apoi cu brio rolul îndureratului, al evlaviosului în momentul decesului bătrânului.

Joacă teatru cu o uşurinţă inimaginabilă, care provine din atitudinea sa nonşalantă faţă de toţi din jurul său. Astfel, pe Aurica o ia „în braţe şi o sărută riguros pe amândoi obrajii. Apoi intră în materie:

– Cumnată, viaţa mea e un lung martiriu!" După aceea, se lamentează şi face presiuni pentru a obţine de la Aurica o sumă de bani, ca de la mulţi alţii: „– Şi totuşi sunt un învins. Eu, un intelectual, un om destinat carierelor superioare, n-am zece lei. E intolerabil. Voi reda bietei Olimpia libertatea ei."

Eroul lui G. Călinescu este un colportor, lansând diferite zvonuri, şi un intrigant, urmărind să pornească pe unii împotriva altora pentru a obţine el anumite avantaje.

Arivist, fără scrupule, îi fură banii lui moş Costache şi devine astfel bogat. Apoi o părăseşte pe Olimpia, se căsătoreşte cu uşuratica Georgeta, intră în politică, fiind numit chiar prefect, şi, în cele din urmă, este acuzat că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani.

Este un *abil trăgător de sfori*, iar în *materie de demagogie, atinge perfecţiunea*, căci modul său de a se exprima îl defineşte în totalitate. El vorbeşte sforăitor despre secolul progresului, al luminii, iar, când este cazul, foloseşte un limbaj voit trivial sau solemn, excesiv de solemn şi afectat, sau utilizează termeni din limbajul juridic: „de facto", „de jure" ş.a.

O altă modalitate de caracterizare a personajului este tot una indirectă, prin faptele personajului, care este într-o permanentă agitaţie şi vervă, omniprezent, stând la pândă, trăgând cu urechea sau cu coada ochiului pentru a obţine informaţiile necesare atingerii scopurilor propuse. Cu toate defectele sale, Stănică are o părere excelentă despre propria persoană, fiind imun în faţa ironiei celor din jur: „Stănică e profund, degeaba încercaţi dumneavoastră să-l luaţi peste picior."

Scanned with OKEN Scanner

Aglae Tulea este sora lui Costache Giurgiuveanu, soția decrepitului Simion Tulea și mamă a trei copii – Olimpia, Aurica și Titi –, toți lipsiți de personalitate și acționând în funcție de voința mamei lor.

Ea *întruchipează răutatea și invidia*, prototipul „babei absolute, fără cusur în rău", așa cum o caracterizează Weissman, student medicinist, un alt personaj al romanului.

După cum ne-o prezintă autorul, Aglae este „o damă cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu părul negru, pieptănat bine într-o coafură japoneză. Fața era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii îi erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului, cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor. Era îmbrăcată în bluza de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon de piele, în care se vedea prinsă de un lănțișor, urechea unui coșuleț de aur."

Așa cum remarcă Ov. S. Crohmălniceanu (*op. cit.*), „Aglae *e rea*, dar de o răutate supremă; *acră*, dar de o acreală totală. Nu pierde un prilej de a înțepa, de a spune lucruri jignitoare". Astfel, pe Felix îl întâmpină *cu ostilitate* încă de la început și nu încetează cu aluziile sau referirile directe la situația lui de orfan: „Așa?! se miră Aglae. N-am știut: faci azil de orfani", ca să continue apoi cu alte răutăți și ironii: „Atuncea faceți presiune, continuă implacabil Aglae. O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici, Pascalopol?", moment în care moșierul îi reproșează răutatea: „– Așa ești dumneata, cocoană Aglae, maliționsă."

Este *autoritară* față de cei din familie și *înverșunată* față de ceilalți. Copiii ei acționează la comandă, nu obiectează nimic la părerile și hotărârile ei, iar când află că Felix vrea să urmeze medicina, consideră că „pentru asta trebuie să ai cap, nu glumă" sau că „un orfan trebuie să-și facă acolo repede o carieră, să nu cadă pe capul altuia [...] să-și găsească o slujbă acolo și gata".

Aceleași păreri defavorabile are față de Otilia, față de care manifestă *invidie* („Aglae și Aurica nutreau în priviri invidia"). Ea o consideră pe fată „o stricată", „o dezmățată" nepotrivită pentru Pascalopol, căruia i-ar trebui „o femeie blândă, nu prea tânără, care să te stimeze, nu o zănatică".

Meschină, de o lăcomie devastatoare, dezumanizantă, eroina lui G. Călinescu pândește averea lui moș Costache pentru a le asigura „un viitor" copiilor ei, iar atunci când vine vorba despre posibilitatea înfierii Otiliei de către bătrân, se opune cu tărie, amenință cu legea, tribunalele și cu pachetul, ajungând să-l bănuiască pe acesta de incest: „L-a amețit stricata asta. Cine știe ce-o fi între ei".

Din aceeași lăcomie exagerată, Simion, soțul ei, contează doar pentru pensia și banii săi, pe care și-i însușește ca și când i s-ar cuveni. În schimb, se tocmește cu doctorul venit la Simion să-l consulte sau nu plătește birja care-l duce la spital.

Aglae *își iubește copiii*, așa cum constată chiar Otilia: „Tanti Aglae are doi copii la care ține ca la ochii din cap: Titi și domnișoara pe care ai văzut-o aseară, Aurica. Să nu cumva să-i atingi cu ceva. Mai are o fată care e măritată sau cam așa ceva." Dragostea ei exagerată nu este însă benefică pentru copii, întrucât ea îi descurajează: ***Olimpia*** întruchipează placiditatea, o mamă și o soție ratată, ***Aurica*** este tipul fetei bătrâne complexate, avidă după bărbați, cu obsesii matrimoniale, lipsită de feminitate, dorind să se căsătorească fără să-și iubească partenerul și devenind, sub influența mamei, rea, invidioasă și argățoasă, iar ***Titi*** este tipul retardatului, fără pic de imaginație, cu ocupații ridicole și gesturi mecanice.

Dragostea ei este mai mult acaparatoare, *agresivitatea* manifestându-i-se și asupra soțului, care ajunge până la urmă la ospiciu. Relațiile familiei Tulea nu se bazează pe afectivitate și sinceritate, lucru remarcat și de Felix: „Nici unul nu are cea mai mică iubire pentru celălalt, toți se bârfesc și se măresc."

În *disprețul* Aglaei intră și învățătura, ea ajungând la concluzii de un umor irezistibil: „Mai dă-o în plata domnului de carte, că n-am să te fac filozof. Cine citește prea mult se scrânțește." Alteori găsește tot cartea vinovată de disconfortul fizic al lui Titi: „Poate ai citit mult – arză-l-ar focul de citit – și ți s-a pus un junghi."

Toate aceste însușiri, care fac din Aglae un personaj de-a dreptul grotesc, sunt evidențiate nu numai direct, de către autor, atunci când lui Felix pătrunde pentru prima dată în casa lui Giurgiuveanu, sau indirect, prin fapte și vorbe, ci și prin opiniile celorlalte personaje. La plastica formulare de „babă absolută" se adaugă cea a Otiliei, care vede în ea „o viperă". Până

Scanned with OKEN Scanner

și Stănică, un personaj odios, este uimit de răutatea Aglaei, pe care o consideră „scârboasă", „veninoasă", fără inimă.

Pascalopol este „expresia seninătății apolinice" (Zaharia Macovei, în vol. antologic *„Analize literare pentru liceu"*), o apariție insolită într-un mediu meschin și un personaj interesant care întruchipează iubirea târzie, a senectuții, ca un antidot pentru neîmplinirea erotică și a căsniciei anterioare din tinerețe.

Felix îl descoperă pe Pascalopol în casa lui Giurgiuveanu ca fiind „un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuși evitând impresia de exces, cărnos la față și rumen ca un negustor, însă elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte. Părul rar, dar bine ales într-o cărare care merge din mijlocul frunții până la ceafă, parfumul discret în care intra și o nuanță de tabac, toate acestea reparau cu desăvârșire, în apropiere, neajunsurile vârstei și ale corpolenței."

Din mărturisirile lui Pascalopol, Felix află că acesta are puțin sânge grecesc și că moștenise de la părinți o mare moșie. „Fusese destinat să facă studii fără nici o utilitate practică. Fusese în Germania doi ani student în litere, apoi renunțase și se înscrisese la Drept la Paris. Se plimbase prin mai toată Europa și fusese și căsătorit, înainte de a-și sfârși studiile, cu o femeie de care se despărțise sau rămăsese văduv (nu spunea limpede lucrurile)."

Deducem din aceste precizări că Pascalopol are *un gust rafinat* și *o cultură diversă și solidă*, este elegant, îmbrăcat cu gust, nu cu ostentație, iar casa din București și conacul de la moșie sunt mobilate cu distincție și bun gust. În ceasurile lui libere cântă la flaut, căci este și el „un fel de boem".

Leonida Pascalopol este un dezamăgit cu o luciditate amară. El însuși se consideră *un ratat* („Un astfel de ratat sunt eu"), dar dorește să-și realizeze aspirațiile prin cei apropiați („vreau ca aspirațiile mele de natură artistică să le realizez în domnișoara Otilia"). Prin această replică, precum și prin altele din discuțiile cu Felix arată că este un *filozof în felul său*, căci *experiența de viață* îl îndreptățește să gândească într-un fel *realist, cu discernământ*: „Ce primejdie pot reprezenta eu, om bătrân, față de tinerețea dumitale? Banii, oh, banii! Când o femeie iubește, ia banii de la cel bătrân și-i dă celui tânăr."

În pasiunea sa pentru Otilia este *discret* și *delicat, dragostea sa fiind mai ales una paternă*, pentru că îi satisface cu *generozitate* toate capriciile. Apropierea sufletească a fetei, micile ei atenții și gingășii, vorbele ei sincer apreciative îi creează moșierului vârstnic o stare de satisfacție, de prea plin sufletesc. El însuși îi mărturisește lui Felix dilema în care se află: „N-am prea stat să disting ce e patern și ce e viril în dragostea mea [...]. N-aș putea să-ți spun dacă iubesc pe domnișoara Otilia ca părinte sau ca bărbat."

Discreție și delicatețe dovedește Pascalopol și față de Felix, în care nu vede un adversar, ci un prieten: „Eu unul vă ajut din toată inima, crede-mă... Aș fi fericit să vă știu fericiți. Pentru asta nu este nevoie să mă goniți, sunt un om inofensiv."

Pentru Otilia, el „este un bărbat *chic*. Și ce singur e săracul!" Ea remarcă nu numai *eleganța* bărbatului, dar și bunătatea și modestia lui: „Pascalopol e un om de lume care-mi place. E așa de bun!"; „Bietul Pascalopol, e așa de modest!"

Personajul creat de G. Călinescu ***este conștient*** de faptul că Otilia îl va urma, atrasă fiind de maturitatea, bogăția și de generozitatea lui: „Nu știi ce om bun este Pascalopol și ce bogat e! Are o moșie imensă în Bărăgan și cai de călărie. Mi-a făgăduit că îmi dă unul. Ah, și cum aș vrea să am o trăsătură luxoasă cu doi cai frumoși!" *Inteligent fiind*, intuiește faptul că, devenind femeie, Otilia îl va părăsi și își va găsi în altă parte adevărata dragoste. De aceea, după câțiva ani de căsătorie, își dă seama că ea „se plictisește" și hotărăște, dintr-o „chestiune de umanitate", s-o lase „să-și petreacă liberă anii cei mai frumoși."

Cu aceeași *sinceritate dezarmantă*, el îi va mărturisi lui Felix după ceva timp că Otilia l-a iubit și că „a fost o fată delicioasă, dar ciudată. Pentru mine o enigmă."

Pascalopol este prezentat într-o lumină favorabilă, portretul său fiind înzestrat cu trăsături cum ar fi generozitatea, delicatețea, bunătatea și candoarea sufletească. El rămâne, în final, bătrânul îndrăgostit, dezamăgit și trist, pentru că nu trăise decât o iluzie.

Otilia Mărculescu, orfana, este fata vitregă a lui Costache Giurgiuveanu, fiica celei de-a doua soții a acestuia. După moartea mamei fetiței, el îi moștenește toată averea și își asumă obligația de a o crește pe Otilia. Dintre toate personajele, Otilia este preferată autorului, după

cum acesta declară: „Otilia este eroina mea lirică, proiecția mea de afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aș putea spune și eu «Otilia c'est moi»" (apud Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș, „*Compendiu de teorie și critică literară*").

Așa cum o vede Felix, tânăra avea „un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe umeri" și era „subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc și cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat [...]. Fata părea să aibă optsprezece-nouăsprezece ani. Fața măslinie, cu nasul mic și cu ochii foarte albaștri, arăta și mai copilăroasă între multele bucle și gulerul de dantelă. Însă în trupul subțiratic, în oase delicate de ogar, de un stil perfect, [...] era o libertate de mișcări, o stăpânire desăvârșită de femeie."

Deși „Otilia nu făcea nici un gest care să pară îndrăzneț, nu scotea nici o vorbă nechibzuită", familiaritatea ei, oricât de copilărească, cu Pascalopol îl nemulțumea pe Felix. Acest moment, imediat următor sosirii în casa lui Costache, declanșează pasiunea tânărului pentru Otilia, căci apariția e „îi dădu un sentiment inedit, demult presimțit. Nu avusese până acum nici o intimitate cu o fe meie." Este momentul în care va începe zbuciumul sufletesc al lui Felix, zbaterea lui continuă, drumul presărat cu inevitabile și de nerezolvat piedici în cunoașterea sufletului feminin, căci Otilia reprezintă *tipul feminității, eternul feminin*, simbolizând, cu alte cuvinte, *feminitatea imprevizibilă*.

Otilia rămâne *o ființă enigmatică* atât pentru Felix, cât și pentru Pascalopol. Dar enigma ei constă, pentru Felix, în faptul că îl respinge, dându-i, în același timp, dovezi de afecțiune și este „explicabilă" prin aceea că Felix este pus pentru prima oară „față în față cu absurditatea sufletului unei fete" (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*). Prin sentimentele și atitudinile contradictorii, prin indeciziile ei, tânăra îl tulbură atât pe blazatul Pascalopol, cât și pe Felix. Deși îl iubește pe Felix, așa cum îi declară de atâtea ori, se căsătorește cu Pascalopol, iar, căsătorită cu acesta, îi declară fără menajamente că, dacă ar ști că tânărul suferă, nu s-ar da înapoi să-l înșele pe moșier cu acesta.

Otilia *este fascinantă* și *exercită o atracție irezistibilă* aproape față de toți din jurul ei. Chiar bătrânul Costache „o sorbea umilit din ochi și râdea din toată fața lui spână când fata îl prindea în brațele ei lungi". Reacțiile celor din familia Tulea, deși îi sunt ostile, sunt determinate de aceeași personalitate covârșitoare a Otiliei. Se bucură de respect, de apreciere și din partea lui Stănică Rațiu, care o crede „deșteaptă fată" pentru spiritul ei practic.

Otilia *consideră firească* comportarea ei față de Pascalopol și Felix, fiindu-i *indiferentă atitudinea lumii*, așa cum îi mărturisește lui Felix: „Oare puțină afecțiune pentru un om trebuie numaidecât suspectată? Ce-mi pasă ce zice lumea care mă vede cu tine la braț? Și cu toate astea, cu tine e ceva mai grav decât cu Pascalopol, care poate să pară foarte bun cu mine."

Tot *firesc* i se pare Otiliei dacă ar fi înfiată de Pascalopol, *încântând-o* perspectiva de a avea trăsură: „Poate că Pascalopol ar vrea să mă adopte. N-ar fi chic? Otilia Pascalopol! Ah, ce mult mi-ar plăcea să am trăsură!"

Otilia are *un comportament derutant*, în care se amestecă cele mai diverse atitudini. Ea nu este numai *enigmatică, cuceritoare* și *expansivă*, ci și *capricioasă*. Totodată, este un amestec de ștrengărie și luciditate, de onestitate și capricii. Față de Felix are atenții părintești, dar îi declară că îl iubește, oscilând între dragostea față de acesta și nevoia de lux și bunăstare. Pe Pascalopol îl copleșește cu candoarea și firescul comportării ei, alungându-i tristețea și oferindu-i satisfacții momentane, care-l fac să-și uite vârsta, pentru ca în final să-l părăsească.

Deși spontană, stăpânită de porniri contradictorii, ea are *momente de luciditate*, în care analizează la rece orice gest sau vorbă. Astfel, ea are o secretă admirație față de ambiția și dorința lui Felix de a-și face o carieră și nu vrea să fie o piedică în calea acestei realizări, mai ales că ea însăși nu se poate ridica la aceeași valoare, fiind conștientă de propriile limite. Această admirație extrapolată asupra stăpânirii de sine a tânărului este ușor de observat în scrisoarea pe care i-o lasă acestuia înainte de a-l părăsi: „Cine a fost în stare de atâta stăpânire e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor. *Otilia*" sau într-o replică cum este aceasta: „Tu ai o profunditate care sperie o fată. Dacă ai ști ce proaste suntem noi, fetele!"

Cu aceeași *zdrobitoare franchețe* îi mărturisește lui Felix: „De obicei fetele admiră pe oamenii ca tine și merg după oameni ca Stănică" și își exprimă părerea că o căsnicie este

Scanned with OKEN Scanner

nepotrivită pentru moment: „Şi eu, şi tu avem nevoie de puţină zburdălnicie, şi-ţi spun sincer că o căsătorie numaidecât mi se pare ceva pedant, paralizant."

Cu aceeaşi luciditate eroina se autocaracterizează sau vorbeşte despre iubire. Ea îi spune lui Felix: „eşti încă prea tânăr. Tu nu trebuie să te gândeşti la iubire înainte de a-ţi face o carieră strălucită. Iubirea – măsură ea vorba – e un cuvânt mare, dar apoi vezi că singură n-ajunge. Dacă un tânăr ar avea răbdarea şi bunătatea lui Pascalopol cum l-aş iubi!", ca apoi, într-o altă împrejurare, să precizeze rostul femeii: „Tu nu cunoşti viaţa, Felix [...], pentru o fată, reuşita în viaţă nu este o chestiune de studiu şi de energie. Admir inteligenţa şi voinţa ta de bărbat, astea nu sunt bune şi pentru o femeie. Rostul femeii este să placă, în afară de asta nu poate fi fericire!"

Obsedată de trecerea timpului, care îi va diminua considerabil graţia, eroina afirmă: „Succesul nostru în viaţă e o chestiune de viteză, iubite Felix!" sau „Voi, la douăzeci şi unu de ani sunteţi copii şi la treizeci de ani abia vă însuraţi. Când voi avea treizeci de ani însă, pentru mine a început declinul."

Otilia îi mărturiseşte cu nonşalanţă: „Sunt o nebună, Felix, nu trebuie să te iei după mine." sau se întreabă: „Ce tânăr de vârsta mea îţi închipui că m-ar iubi pe mine aşa cum sunt? Sunt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă, mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrazis", ajungând la concluzia că „eu sunt o zăpăcită, eu sunt pentru oameni blazaţi, care au nevoie de vârstele tinereţii, ca Pascalopol."

Otilia este definită şi *prin* prisma celorlalte personaje ale romanului. În funcţie de percepţia acestora, „apar în carte, de fapt, mai multe Otilii. Una copilăroasă, tandră, loială, a lui Felix; alta capricioasă, atrasă de lux, şi având nevoie de protecţie, a lui Pascalopol; o a treia «fetiţă» plină de tact a lui moş Costache; în sfârşit cea de a patra: «zăpăcită», «dezmăţată», «străină» de care vorbeşte mătuşa Aglae" (Ov. S. Crohmălniceanu, *„Literatura română între cele două războaie mondiale"*, I). Toată această diversitate de opinii şi perceperea Otiliei din unghiuri diferite, la care se adaugă accentuarea caracterului contradictoriu al eroinei sunt modalităţi de construire în manieră modernă a personajului.

Aşa cum remarca Paul Georgescu (*Încercări critice*), Otilia „depăşeşte planul tragic prin graţie; finalul însă sugerează că timpul va anula graţia, echilibrul instabil se va stabili şi cu asta inefabilul se va risipi". Cu toate acestea, ea dă prospeţime şi farmec întregului roman, căci „Enigma ei e însăşi feminitatea ei, mereu proaspătă, de un magnetism care deformează şi pe avarul Costache şi chiar pe cei mai aprigi duşmani ai ei." (Pompiliu Constantinescu, apud Nicolae Oprea, Gabriela Dinu, Caius Dobrescu, *„Istoria literaturii române din perspectivă didactică"*, Proza, I).

Felix Sima, celălalt orfan, este definit chiar de George Călinescu: „martor şi actor" (apud Mariana Badea, *„Limba şi literatura română. Proza. Poezia. Dramaturgia"*, partea a II-a, Bac 2003) şi cu el se deschide acţiunea romanului, care într-unul dintre planurile narative urmăreşte formarea personalităţii acestui personaj. Iată cum este el prezentat de autor: „Se numea Felix Sima şi sosise cu o oră mai înainte în Bucureşti, revenind de la Iaşi, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului Internat. Sfârşise liceul trecând şi examenul de capacitate, şi acum venea în Bucureşti la tutorele său, Costache Giurgiuveanu. Acest Giurgiuveanu cărui obişnuia din familie a-i zice «unchiul» era cumnat al tatălui său care murise de un an. Doctorul Iosif Sima, fost medic militar, apoi demisionat, nu mai avea de mult rude apropiate de sânge. Singura lui soră, soţia lui Costache Giurgiuveanu, cel căutat, murise şi ea de mult."

Felix moştenise o casă şi un depozit în bani, pe care urma să le administreze Costache Giurgiuveanu, devenit tutorele său.

Autorul nu uită să prezinte ***însuşirile fizice şi ţinuta vestimentară*** a eroului în momentul sosirii în Bucureşti: „Un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim. [...] Uniforma neagră îi era strânsă pe talie, ca un veşmânt militar, iar gulerul tare şi foarte înalt şi şapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc şi elegant. Faţa îi era însă juvenilă şi prelungă, aproape feminină din cauza şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar coloarea măslinie a obrazului şi tăietura elenică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie."

Multe dintre trăsăturile sale fizice le sugerează pe cele morale. El este *o fire delicată*, dar are şi un *aer bărbătesc, o ţinută impunătoare*, fiind, în ciuda acestui fapt, un timid, un

interiorizat, care destul de târziu îndrăzneşte să-şi exprime adevăratele sentimente faţă de Otilia. Personajul este urmărit în evoluţia sa atât pe linie erotică, cât şi profesională. Dacă pe plan sentimental va eşua, el se va realiza, în schimb, profesional, fără ca experienţa erotică să-i fie de prisos, deoarece determină o oarecare maturizare pe plan afectiv. După cum remarcă Pompiliu Constantinescu (*Scrieri alese*), el se află într-o necontenită criză sentimentală „evoluând între dragostea platonică de efuziuni mistice şi gelozii abstracte pentru Otilia" şi „primeşte o magistrală lecţie de viaţă cu riscul dezamăgirilor, dar şi cu avantajul de a deveni lucid".

Felix trăieşte, aşadar, o gamă de sentimente provocate de prima lui iubire, pe care Otilia ştie s-o cultive şi s-o păstreze. Pe Pascalopol *este gelos* şi *îl urăşte*, fără a-i nega însă unele calităţi, pe ceilalţi, pe Stănică şi pe cei din clanul Tulea, *îi dezaprobă* şi îşi susţine cu vehemenţă punctul de vedere când în joc este persoana Otiliei.

Gelozia se iveşte în sufletul său o dată cu dragostea: „Totuşi, pe Felix, familiaritatea ei, oricât de copilărească, cu Pascalopol îl nemulţumi. Lui Felix, apariţia Otiliei îi dădu un sentiment inedit, de mult presimţit. Nu avusese până acum nici o intimitate cu vreo femeie." Când Otilia îl apucă de braţ cu familiaritate, Felix ia act „de izbucnirea unei simţiri până atunci latente", dar încearcă şi „acul geloziei, văzând cum Otilia generalizează tratamentul."

Este un *fin observator, până la obsesie*, a reacţiilor, a comportamentului Otiliei, căci este *o fire analitică, interiorizată*, care vrea însă dovezi clare de dragoste din partea acesteia. *Deruta din sufletul său* şi *neîncrederea* sunt determinate, pe de o parte, de bârfele clanului Tulea, ale lui Stănică şi, pe de altă parte, de comportamentul derutant al fetei. Felix şi Otilia se străduiesc (şi reuşesc) să păstreze iubirea lor în limitele purităţii şi ale sincerităţii, în pofida tuturor adversităţilor şi suspiciunilor, amândoi având acel sentiment al răspunderii asumate reciproc.

În momentul plecării Otiliei cu Pascalopol la Paris, este *răvăşit sufleteşte* şi *dezamăgit* şi încearcă să se consoleze printr-o experienţă erotică cu Georgeta, care îl dezgustă. Va pune capăt acestei relaţii, căci se simte umilit. Când Otilia îl părăseşte, Felix nu abdică şi nu renunţă la carieră, eşecul în dragoste maturizându-l mai ales pe plan profesional.

Drama erotică a lui Felix provine din faptul că, deşi vede în Otilia o fată admirabilă, superioară, el nu poate s-o înţeleagă în momentele sale de luciditate, când operează raţiunea, şi nu sentimentul.

Pentru Felix o experienţă o constituie şi cunoaşterea, explorarea unei lumi nemaîntâlnite, cu mobilurile, intrigile şi cu preocupările ei, la nivel de familie, de mahala sau de urbe.

Complexat, dar şi *ambiţionat* după ce Aglae insistă în chip maliţios asupra statutului său de orfan şi ia în râs dorinţa de a urma medicina, Felix se dovedeşte ferm, tenace, dar ambiţia sa nu depăşeşte graniţa spre *orgoliu*. Munceşte *îndârjit*, cercetează, publică articole în presa străină de specialitate şi devine *o autoritate medicală* recunoscută în ţară şi dincolo de hotarele ei. În final, Felix devine un nume cunoscut, *un intelectual desăvârşit*, realizând şi o căsătorie „strălucită" şi intrând astfel într-un cerc de persoane influente.

Prezentarea directă de către autor a însuşirilor, a opiniilor personajului însuşi, a acţiunilor, comportării lui, urmărirea relaţiilor cu celelalte personaje sunt tot atâtea modalităţi de evidenţiere a trăsăturilor de caracter ale lui Felix.

În ceea ce priveşte modalităţile generale de prezentare şi caracterizare a personajelor, este suficient să transcriem opiniile lui Nicolae Manolescu din „*Arca lui Noe*": „Puţini dintre protagoniştii «Enigmei Otiliei» au o concepţie morală a vieţii, adică sunt capabili de o motivaţie a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moşier epicurean şi filozof pragmatic. Altul este Felix, în măsura în care caută să se explice pe sine şi trăieşte chinul nehotărârii în alegere. Toţi ceilalţi sunt din categoria instinctivilor, ordonaţi aproape schematic de autor şi ilustrând un tip [...]: Avem în faţă o umanitate redusă la esenţă: clară, nu profundă. Fiecare erou e categorial perfect, dar are puţină individualitate. E o lume de esenţe morale, inventariate şi sistematizate. [...] Suntem într-o *commedia dell'arte* unde avarul, perfidul, ingenua şi ceilalţi se recomandă dintru început şi nu fac până la sfârşit decât să se ilustreze. Acest comportament mecanic e o sursă inepuizabilă de comic."

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda

Marin Preda (1922-1980) s-a născut la Siliştea-Gumeşti, într-o familie de ţărani din ţinutul Teleormanului, tatăl său fiind Tudor Călăraşu şi mama sa, Joiţa Preda. Urmează clasele primare în satul natal, apoi Şcoala Normală din Abrud, Odorhei şi Bucureşti, pe care o absolveşte în 1941.

Numai peste un an ***debutează*** în ziarul „Timpul" cu schiţa *„Pârlitu"*. Ocupă apoi diferite slujbe în gazetărie şi în domeniul administrativ – corector la ziarul „Timpul", secretar de redacţie la „Evenimentul zilei", corector la „România liberă", secretar de presă la Ministerul Informaţiilor sau funcţionar la Institutul de Statistică.

Este funcţionar şi la „Societatea scriitorilor" (1947-1948), din 1952 este redactor la „Viaţa românească" şi apoi, redactor şef la aceeaşi revistă. Îndeplineşte şi funcţia de vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor şi este apoi director al Editurii „Cartea Românească".

După schiţa de debut *„Pârlitu"*, publică *„Strigoaica"*, *„Calul"*, *„Salcâmul"*, *„Noaptea"*, *„La câmp"* ş.a., pentru ca în anul 1948 să publice volumul de povestiri *„Întâlnirea din pământuri"*.

Nesemnificative ca valoare ideatică şi artistică sunt nuvelele *„Desfăşurarea"*, *„Ferestre întunecate"*, *„Friguri"*, *„Îndrăzneala"*, *„Ana Roşculeţ"*, în care face concesii ideologiei comuniste.

În anul 1955 îi apare volumul I din ***romanul „Morometii"***, operă literară reprezentativă nu numai pentru perioada literară respectivă, ci şi pentru întreaga literatură română, fiind urmat de al doilea volum abia în 1967. În 1962 publică romanul *„Risipitorii"*, cu acţiunea şi atmosfera aparţinând unui alt mediu decât cel rural. Alte romane ale lui Marin Preda sunt *„Intrusul"* (1968), *„Marele singuratic"* (1972), *„Delirul"* (1975) şi *„Cel mai iubit dintre pământeni"* (1980). Are şi o încercare dramatică, intitulată *„Martin Bormann"*.

Marin Preda publică totodată un volum de ***eseuri*** (*„Imposibila întoarcere"* – 1971) şi un volum cu caracter ***memorialistic*** (*„Viaţa ca o pradă"* – 1977). Tot caracter memorialistic au şi destăinuirile făcute şi cuprinse în volumul *„Convorbiri cu Marin Preda"*, consemnate de poetul Florin Mugur.

Chiar din primele nuvele publicate, este evident faptul că Marin Preda prezintă universul satului de câmpie într-o manieră obiectivă şi originală. El priveşte satul, prezentat idilic de înaintaşii săi, cu obiectivitate, surprinzându-l într-o perioadă de transformări esenţiale. De aceea, din această lume ţărănească, nu lipsesc violenţa, brutalitatea, care lasă urme adânci în planul conştiinţei personajelor.

În ceea ce priveşte ***romanele*** sale, o parte dintre ele pot fi incluse într-o construcţie epică unitară, formând ***ciclul morometian***: *„Morometii"* (vol. I şi al II-lea), *„Delirul"* şi *„Marele singuratic"*. Ordinea romanelor, în cronologia evenimentelor, trebuie să fie *„Morometii"* (vol. I), *„Delirul"*, *„Morometii"* (vol. al II-lea), şi *„Marele singuratic"*, urmărindu-se nu numai evenimentele în sine, ci şi mutaţiile pe care acestea le produc în sufletele oamenilor. Chiar dacă *„Delirul"* este romanul reconstituirii unui moment istoric tensionat, iar *„Marele singuratic"* evidenţiază mediul intelectual şi artistic, ele se pot încadra în ciclul morometian, pentru că evenimentele implică sau sunt trăite de unii dintre membrii familiei Moromete.

În afara acestui ciclu rămân romanele *„Risipitorii"*, *„Intrusul"* şi *„Cel mai iubit dintre pământeni"*. *„Risipitorii"* aduce în prim-plan lumea medicală şi citadină, iar *„Intrusul"*, scris la persoana I, pune în discuţie problema destinului uman şi social.

Apogeul creaţiei sale romaneşti este considerat *„Cel mai iubit dintre pământeni"* (1980), în care autorul face o radiografie completă a epocii stalinist-comuniste din perspectiva filozofului Victor Petrini, personajul principal.

Volumele *„Imposibila întoarcere"* şi *„Viaţa ca o pradă"* completează registrul tematic şi stilistic, cuprinzând fie părerile, convingerile scriitorului într-o diversitate de probleme, fie elemente autobiografice prin care este urmărită evoluţia creatorului.

Prin întreaga sa operă, Marin Preda realizează o literatură inspirată din realităţile contemporane, abordând teme morale sau existenţiale.

„Morometii"

Volumul I al romanului (1955) apare într-o perioadă în care epica de mare întindere este constituită din creaţii diverse prin tematică şi viziune, ca *„Desculţ"* de Zaharia Stancu, *„Groapa"* de Eugen Barbu, *„Cronică de familie"* de Petru Dumitriu sau *„Bietul Ioanide"* şi *„Scrinul negru"* de George Călinescu.

„Morometii" continuă însă *tradiţia romanului de inspiraţie rurală*, realist-obiectivă, începută de opere ca *„Ion"* şi *„Răscoala"* de Liviu Rebreanu sau *„Baltagul"* de Mihail Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a realiza această capodoperă, scriitorul a exersat şi şi-a găsit stilul adecvat scriind nuvele ca *„Dimineaţă de iarnă"*, *„O adunare liniştită"* sau *„În ceată"*, în care se întâlnesc întâmplări şi personaje prezente în roman.

Din aceeaşi categorie face parte schiţa *„Salcâmul"*, neinclusă în volumul *„Întâlnirea din pământuri"*, în care este relatată o întâmplare din copilăria scriitorului care l-a impresionat foarte mult. Astfel, se observă transfigurarea unor date din biografia scriitorului, aşa explicându-se legătura profundă dintre personaj şi autor.

Aşadar, ***geneza*** romanului se bazează pe investigarea obiectivă a realităţii, dar şi pe unele date autobiografice, toate transpuse artistic într-o epică densă, cu puternice accente pe psihologia personajelor.

Titlul romanului, constituit din pluralul numelui propriu (de familie) „Moromete", sugerează tocmai faptul că în centrul acţiunii ambelor romane stă familia lui Ilie Moromete, personajul principal al naraţiunii, capul unei familii alcătuite din copii proveniţi din două căsătorii.

Volumul I este constituit din trei părţi, având câte 29, 18 şi 28 de capitole, fiecare parte începând cu o scenă memorabilă: întoarcerea Morometilor de la câmp, plecarea lui Achim la Bucureşti şi seceratul, momente cu o semnificaţie aparte şi un loc bine definit în structura romanului.

Volumul al II-lea al romanului *„Morometii"* (1967) este structurat în cinci părţi, care cuprind 23, 20, 22, 13 şi 12 capitole, în care se relatează, în esenţă, despre disensiunile amplificate din familia Moromete, prezenţa lui Niculae în sat cu prilejul secerişului, seceratul şi revolta spontană a unora dintre săteni, presiunile făcute asupra lor şi moartea unuia dintre ei, retragerea lui Niculae din munca de partid şi moartea lui Ilie Moromete.

Tema generală, comună ambelor volume, o constituie *satul şi ţăranul*, totul raportându-se la timp. Ea are o notă individuală, surprinzând pierderea iluziilor personajului central în ce priveşte trăinicia proprietăţii ţărăneşti individuale şi libertatea morală a omului în luptă cu fatalităţile istoriei.

Din ***incipitul*** volumului I aflăm că acţiunea romanului este plasată într-un sat din „Câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial", la începutul unei veri, când „se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viaţa se scurge aci fără conflicte mari".

Prima secvenţă a volumului I este cea mai întinsă şi cuprinde evenimente legate atât de familia lui Ilie Moromete, cât şi a altor familii din sat, pe durata unei zile, de sâmbătă seara până duminică noaptea, reperele fiind întoarcerea Morometilor de la câmp şi fuga Polinei lui Vasile Bălosu cu Ion Birică.

În ***expoziţiune*** este prezentată familia lui Ilie Moromete, ai cărei membri, după ce se întorc de la câmp, se împrăştie care încotro, greul rămânând pe umerii mamei care trebuie să pregătească masa. Urmează cina, care se desfăşoară după un anumit tipic, pornind chiar de la aşezarea membrilor familiei la masă.

Averea lui Ilie Moromete i-ar permite un trai decent, dacă asupra venitului n-ar apăsa *fonciirea* (impozitul pe pământ), rata de la bancă, de unde împrumutase bani să cumpere oi, şi dacă n-ar fi nevoie de cele trebuincioase celor şase copii din două căsătorii (Paraschiv, Nilă, Achim, Tita, Ilinca şi Niculae), căci fiecare, mai ales fetele, au nevoie de îmbrăcăminte, dar şi de zestre.

Apăsat de griji, dar şi presat de vecinul său mai înstărit, Tudor Bălosu, Ilie Moromete e nevoit să-i vândă salcâmul, un simbol al bunăstării şi al siguranţei familiei. Fata lui Tudor Bălosu, Polina, îl iubeşte pe Ion Birică, flăcău harnic, dar sărac, şi de aceea familia fetei se împotriveşte căsătoriei acestora.

Intriga principală a romanului este centrată pe dorinţa celor trei fii din prima căsătorie a lui Ilie Moromete (Achim, Paraschiv şi Nilă) de a pleca la Bucureşti, instigaţi de Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită Guica, aceasta nevăzând cu ochi buni grija Catrinei Moromete pentru ceilalţi trei copii (Ilinca, Tita şi Niculae) din căsătoria cu Ilie. Acesta este unul dintre motivele care vor determina desfăşurarea acţiunii, la care se adaugă alţi factori secundari, ce vor duce la destrămarea familiei. Pe lângă Guica, mai contribuie, în acest sens, lăcomia lui Tudor Bălosu, dorinţa lui Aristide de a şi-l face pe Moromete aliat politic şi numeroasele datorii ale familiei.

Desfăşurarea acţiunii nu cuprinde însă numai evenimentele referitoare la Morometi, ci şi la alte familii din sat, căci nu puţini sunt sătenii care se confruntă cu numeroase greutăţi. Romanul devine astfel o oglindă fidelă a vieţii ţăranului român din câmpia Dunării.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, Nilă merge la premilitară, unde are necazuri cu instructorul, învățătorul Gheorghe Toderici, Maria, sora lui Moromete îi instigă în continuare pe cei trei băieți, iar Achim îl bate pe paznicul moșiei pentru că îl lovise pe Niculae.

Nu lipsesc nici adunările politice, cele mai multe desfășurându-se în poiana fierăriei lui Iocan, la care iau parte numeroși săteni, dar farmecul dezbaterilor este dat de prezența lui Ilie Moromete și a lui Cocoșilă și de hazul lor, nu de puține ori voluntar și ironic, în comentarea unor știri din presă, așa cum este cea referitoare la discursul regelui la „marele congres agricol".

Țugurlan este unul dintre țăranii care participă la dezbaterile politice. Aflăm despre el că este un om sărac, cu puțin pământ, dar mândru în relație cu bogătașii satului (îi toarnă în cap Cotilicioaiei laptele covăsit dat pomană) și neiertător cu cei care se pricopsesc furând din munca oamenilor cinstiți (îl bate pe băiatul primarului Aristide, care-i înșela pe săteni la cântar).

În curtea Morometilor își face apariția Jupuitul, agentul fiscal, care cere plata *fonciirii* și amenință cu sechestrul asupra unor bunuri. Profitând de strâmtoarea lui Ilie Moromete, îi cere din nou să-i vândă din pământ, dar acesta evită răspunsul în stilul său atât de special.

Atenția autorului se oprește asupra familiei țăranului Vasile Bețoghină, care, bolnav de tuberculoză, este nevoit să vândă o parte de pământ pentru a merge la medic, în ciuda opoziției soției sale, Anghelina, îngrijorată că vor rămâne copiii, Vatică și Irina, fără zestre. În același timp, Birică se întâlnește cu Polina și, cu toată nemulțumirea celor două familii, fuge cu ea, fiind acceptat până la urmă de propria familie.

Următoarea ***secvență*** epică, corespunzătoare părții a doua a primului volum, prezintă, pentru început, plecarea lui Achim cu oile la București, în felul acesta el scăpând de consecințele „confruntării" cu pândarul moșiei. Din nou strâmtorat, până la trimiterea unei sume de bani de către Achim, așa cum conveniseră, Ilie Moromete merge la primarul Aristide, de la care cere și primește un împrumut. Între timp, Paraschiv și Nilă, îndemnați de Guica, fură caii și pleacă spre București, dar, din cauza nehotărârii celui din urmă, se întorc, spre supărarea mătușei lor.

În familia Birică intervin discuțiile din cauza sărăciei și Polina hotărăște să-și ceară drepturile de la părinți, dar încercarea ei este zadarnică. De aceea hotărăște împreună cu Birică să-și facă singuri casă. Cealaltă dramă, a familiei Bețoghină, se va rezolva, căci, vânzând jumătate din lotul de pământ, Vasile merge la medic, fiind internat în spital. Acum, în această secvență, aria de investigație a autorului (a naratorului) se mărește, fiind înfățișate aspecte ale activității dascălilor din Siliștea-Gumești, care se ceartă, se jignesc și apoi se împacă. Un alt moment important surprins acum este acela în care Niculae Moromete și Irina Bețoghină obțin premiul întâi.

Cea de a treia secvență, corespunzătoare ultimei părți, cuprinde, pentru început, continuarea ***desfășurării acțiunii***, ca și cea de-a doua secvență. Această parte este densă, bogată în evenimente, Marin Preda realizând, mai întâi, imaginea satului în momentul secerișului. Totul se desfășoară parcă după un vechi ritual, în care sunt implicați, după puterile și priceperea lor, bătrâni, tineri și copii. Acum deprind tainele secerișului Niculae și Irina, iar cel dintâi exprimându-și dorința de a învăța mai departe și a deveni învățător. Polina împreună cu soțul ei merg în lanul lui Tudor Bălosu, ca să-și secere partea ce i se cuvenea, dar totul se termină cu o încăierare, a cărei consecință este chemarea în fața judecătorului, urmată de incendierea casei lui Tudor de către propria fiică.

După momentul seceratului, țăranii se ocupă de treierat și de măcinatul grâului. Țugurlan este întemnițat doi ani, pentru că îl bătuse pe Tache, unul dintre fiii lui Aristide, și sustrăsese arma jandarmului.

Secvența a patra a romanului are ca idee centrală conflictele din familia Morometilor. Băieții sunt nemulțumiți că Ilie vinde o parte din grâu pentru a-l da pe Niculae la școală la Câmpulung. Tatăl este contrariat că Achim nu-i trimisese nici un ban de la București, așa cum fusese înțelegerea, mai ales că Aristide își cere înapoi datoria, agentul fiscal pretinde plata *fonciirii*, iar banca îl somează pentru plata ratelor. Acțiunea se tensionează și atinge ***punctul culminant*** când tatăl află că Achim nu se va mai întoarce de la București, iar Paraschiv și Nilă își arată fățiș ostilitatea. Copiii se încaieră între ei, Moromete îi pedepsește, lovindu-le mai întâi pe Tita și pe mamă, ca apoi să le administreze fiilor răzvrătiți o corecție.

Scanned with OKEN Scanner

Deznodământul este cel previzibil, căci, așa cum plănuiseră, Nilă și Paraschiv fug la București cu o parte din averea Moromeților. Din drama lui Ilie Moromete se consumă acum un ultim episod – cel al vânzării a mai mult de jumătate din pământul familiei. Cu banii obținuți, Ilie Moromete își cumpără doi cai, plătește foncierea, rata anuală la bancă, datoria lui Aristide și taxele de internat ale lui Niculaie, rămânând necunoscută soluția acestor probleme pe viitor: din nou rata la bancă, din nou *fonciirea*, din nou Niculaie.

Într-un scurt ***epilog***, autorul reia motivul timpului, dar, de data acesta, precizează că „timpul nu mai avea răbdare". Timpul destrămase iluzia lui Moromete, credința sa că este „un om liber, stăpân pe liniștea și bucuriile sale și iată că libertatea în care crezuse se prăbușea, iar neliniștea și spaima așteptau să-i ia locul".

Prin prezența aceluiași motiv al timpului la început și în partea finală, romanul capătă o structură circulară, asemenea altor scrieri, cum sunt și romanele lui Liviu Rebreanu.

În ***volumul al doilea*** din *„Moromeții"* (1967), autorul descrie, după propria mărturisire, „aventura unui tânăr împins de împrejurările postbelice în vâltoarea politică, până la eliminarea lui cu umbra înfrângerii motivându-i apoi destinul, înfrângere care era și a tatălui lui, țăran tradițional scos cu violență dintr-un univers și niște valori patriarhale împreună cu o întreagă categorie" („*Literatura română. Dicționar de opere*", coord. Mircea Anghelescu).

Tema romanului rămâne aceeași – satul și țăranul, raportate la timp, în anumite condiții istorice, dar ea se individualizează în „drama idealismului moral țărănesc" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I).

Și în acest volum se reconstituie imaginea unui univers și a unei civilizații aflate la răscruce, ceea ce dă unitate întregii opere, căci *„Moromeții"* este o epopee a satului românesc într-o perioadă de criză a istoriei sale dominată de cel de-al doilea război mondial.

Dacă acțiunea primului volum se desfășura câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, faptele relatate în cel de-al doilea volum al romanului se petrec în timpul războiului și după aceea, vorbindu-se despre reforma agrară, ca urmare a venirii comuniștilor la putere.

Dacă, în primul volum, interesul este acaparat de Ilie Moromete, în al doilea accentul cade asupra lui Niculae și a celorlalți membri ai familiei. Moromete observă permanenta agitație a tinerei generații, incapabilă să trăiască frumusețea, simplitatea și măreția existenței umane, indiferent de determinările sociale și politice.

Incipitul cuprinde o întrebare al cărui posibil răspuns se va desprinde din derularea faptelor („În bine sau rău se schimbase Moromete?"). Acesteia îi urmează o constatare, care se termină tot cu o interogație retorică: „Cei care îl dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară, ca și când l-ar fi iertat sau l-ar fi disprețuit. Ce putea să însemne asta?"

Expoziținea prezintă rezumativ câteva evenimente referitoare la familia Moromeților. Deși Ilie Moromete își refăcuse averea și Catrina vânduse un pogon din pământul ei, bărbatul refuză să-l mai trimită pe Niculae la școală și să treacă pământul și casa pe numele femeii. În schimb, îi caută la București pe cei trei fii, cărora le cere să se întoarcă acasă, promițându-le lor întreaga avere. Aceștia nu acceptă propunerea tatălui, dar intenția și hotărârile lui Ilie Moromete produc o adevărată dramă, puternice convulsii în sânul familiei.

Aflând de cele întâmplate, fapte care constituie ***intriga*** acțiunii, Catrina îl amenință pe Ilie Moromete că-l părăsește și că va pleca la Marița, fata ei din prima căsătorie, măritată cu Albei. Niculae se înstrăinează și el de tatăl său și cunoaște prima dragoste alături de Ileana lui Costică Roșu. Tita se căsătorește cu Sandu Dogaru, care moare la scurt timp într-un mod stupid. Discuția lui Niculae cu preoții la parastasul cumnatului său vine să evidențieze o anumită concepție de viață a tânărului izvorâtă din lecturile și observațiile sale, opusă atât celei a tatălui său, cât și a Catrinei.

Autoritatea lui Moromete scade nu numai în familie, ci și în sat, căci cu unii dintre vechii prieteni nu se mai întâlnește, cu alții se certase definitiv, iar unii dintre oameni nu-l mai ascultă cu același interes și respect ca altădată. ***Desfășurarea acțiunii*** se continuă cu schimbările produse în viața satului o dată cu venirea comuniștilor la putere. În scenă intră personaje nesemnificative, obscure, care întruchipează prostia, ambiția, lupta pentru putere, pentru funcții. Cei antrenați în astfel de dispute sunt lipsiți de scrupule, mulți dintre ei venetici – Adam Fântână, Mantarone, Bilă, Zdroncan, Plotoagă, Isosică, Vasile al Moașei, Onăbei ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

Moromete încearcă să-și păstreze independența, dar resursele financiare nu-l mai ajută să-și plătească toate datoriile și este nevoit să apeleze de fiecare dată la ajutorul lui Niculae, ajuns activist de partid.

Acesta este trimis de șefii săi de la județeana de partid să supravegheze secerișul tocmai în satul natal.

Acțiunea atinge ***punctul culminant*** în momentul în care pe aria de la Cotigeoaia au loc tulburări serioase și țăranii refuză să mai dea cota către stat. Bilă îl lovește pe Nae Marinescu pentru nesupunere, iar Nae Cismaru îi instigă pe oameni să plece cu grâul acasă și să meargă „să-i dăm jos de la primărie, să scăpăm de ei!" Unii dintre ei ajung la primărie, apoi casa lui Plotoagă este incendiată, dar intervine miliția. Presiunile asupra țăranilor cresc, urmarea fiind faptul că unul dintre țărani, Gheorghe Pițur, speriat de amenințări, se sinucide aruncându-se în râu.

Toate aceste întâmplări sunt puse pe seama inabilității și a lipsei de fermitate a activistului Niculae Moromete, care este destituit. Este și el un învins, dar își va găsi salvarea în căsătoria cu Mărioara lui Adam Fântână, devenită între timp asistentă medicală. Eroul este preocupat de continuarea studiilor și va deveni inginer horticol, așa cum îl sfătuise și fostul notar, prietenul său ajuns într-o funcție de răspundere.

Deznodământul romanului surprinde moartea bătrânului Moromete, ajuns aproape de optzeci de ani. Niculae află din istorisirea celorlalți, a Ilincăi și a Mariței, împrejurările morții tatălui său, dar și alte întâmplări petrecute în cei aproape zece ani de când se înstrăinase de ai lui: discuția cu fostul primar Vasile, perioada în care Țugurlan a condus comuna, înlocuit iarăși de Vasile, semnarea cererii de aderare la gospodărie, pentru a nu i se face vreun rău lui Niculae, degradarea inevitabilă cauzată de bătrânețe și dragostea târzie pentru Fica. Lui Moromete „i se scursese viața", așa cum zicea doctorul, iar, treptat, organismul său cedase, fiind dus acasă în roabă de către nepotul său, Sandu, fiul Mariței, fata lui vitregă, căci bătrânul avea convingerea că mai putea umbla prin sat.

Moromete n-a suferit de vreo boală, s-a topit ca o lumânare, convins că el întotdeauna „a dus o viață independentă". În acest fel, moartea lui devine un simbol, pentru că el rămâne „cel din urmă țăran în acest roman al deruralizării satului" (Nicolae Manolescu, *„Arca lui Noe"*).

Privite în ansamblu, cele două părți au o anumită unitate, deși cititorul este tentat să descopere mai întâi deosebirile. Unitatea este dată de disoluția familiei Moromeților și de prezența lui Ilie Moromete în ambele volume, în încercările lui disperate de a-și păstra măcar iluzia independenței.

Deosebirea constă în aceea că în primul volum al romanului *„Moromeții"*, lucrurile sunt văzute din unghiul calm-ironic al protagonistului, pe când al doilea este „mult mai alert și mai captivant, ca intrigă, decât primul roman. E un roman *al faptelor*, în timp ce acela era unul mai mult al cuvintelor, al vorbelor spuse cu ironie subțire" (*„Literatura română. Dicționar de opere"*, coord. Mircea Anghelescu). Așa se explică faptul că tehnica de compoziție a primului volum este cea a decupajului, pe când a celui de-al doilea este una rezumativă, cu un ritm mai alert. De aceea, în primul volum există câteva secvențe memorabile: întoarcerea Moromeților de la câmp, cina, tăierea salcâmului, adunarea din poiana fierăriei lui Iocan, secerișul, având fiecare o semnificație aparte.

Întoarcerea membrilor familiei de la câmp, apucând care încotro, ca și când ar evada într-un spațiu al libertății, sugerează disiparea ei, prefigurând neînțelegerile, conflictele dintre frații vitregi, pe de o parte, și dintre părinți, pe de altă parte. Iată cum comentează Valeriu Cristea această scenă: „Memorabilă, întâia pagină a *«Moromeților»* evocă întoarcerea acasă, de la câmp, a familiei. Ceea ce frapează în această scenă de o deosebită savoare este graba, aproape hilară, cu care cele șase persoane, o dată ajunse în bătătura curții, se împrăștie în diferite direcții. Caracterul centrifug al mișcărilor simbolizează nu numai drama viitoare a familiei, ci și destinul unei clase. «Imposibila întoarcere» începe de la prima pagină a *«Moromeților»* (*„Alianțe literare"*). Aceeași semnificație o are și *scena cinei*, care anticipează, de asemenea, evoluția relațiilor din familie. Aici însă nu este vorba numai de posibile conflicte, ci de o ierarhie bine stabilită în cadrul familiei, unde tatăl ocupă locul cel mai înalt de pe pragul camerei, în timp ce copiii sunt grupați în funcție de căsătoria din care provin, cel mai mic neavând însă un loc bine stabilit. Eugen Simion compară această scenă cu vechile picturi: „Această cină țărănească, prezentată pe mai multe pagini, nu are nimic din culoarea și opulența

Scanned with OKEN Scanner

marilor aspețe din pictura olandeză. Solemnitatea și modestia culinară, îi dau, dimpotrivă, un caracter aproape sacru. Ca în picturile vechi, lumina narațiunii cade pe chipul Părintelui, care veghează asupra copiilor înghesuiți în jurul unei mese joase" („*Scriitori români de azi*", I).

Tăierea salcâmului este o scenă de un dramatism profund, pentru că doborârea copacului echivalează cu moartea unui om, cu sacrificiul acestuia prin care se asigură continuarea existenței celorlalți. Salcâmul sugerează un întreg univers care suferă, prin tăierea lui, un adevărat dezechilibru, el reprezentând un factor al armoniei și al stabilității. Tăierea salcâmului este interpretată de Eugen Simion ca un simbol semnificativ în evoluția familiei: „O dată cu tăierea arborelui începe și declinul familiei, anticipat în acest chip de o dramă din lumea vegetală [...]. Arborele este simbolul verticalității, un element *axial* (axul luminii), arhetipul puterii, un simbol, totodată, phalic. În doctrinele ezoterice el înseamnă și viața spiritului, sursa vieții, scara ce leagă pământul de cer [...] *salcâmul* lui are o valoare mai profană, el face parte, ca și Bisisica și caii, din universul familiei țărănești. E, cu alte cuvinte, un personaj ca oricare altul și, dacă apropierea nu scandalizează, am putea spune că *salcâmul* în discuție este *dublul vegetal* al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt." („*Scriitori români de azi*")

Întâlnirile din poiana lui Iocan, la care se adună numeroși gospodari ai satului, reprezintă un fel de miniparlament al comunității, în care se dezbat cu multă ironie și umor evenimentele politice. Și aici Moromete deține supremația, pentru că el este cel care conduce discuția și trage concluziile: „Trei chestiuni se desprind de fapt din această situație." Alături de el se află și alți țărani isteți, cum este Cocoșilă, care își exprimă liber opiniile și este la fel de apreciat de către ceilalți, veniți să participe sau numai să asiste la discuții. În felul acesta, prin discuțiile lor, țăranii vor să-și manifeste o independență a spiritului, dreptul la opinie. Comentând această scenă, Valeriu Cristea precizează: „A face politică [...] reprezintă pentru acești țărani o formă de evadare în ficțiunea unei alte vieți, cu ședințe parlamentare, bărbați de stat și discursuri. E o joacă de oameni mari ceea ce fac ei adunându-se la fierăria lui Iocan, micul lor parlament, dar o joacă fundamental compensatorie care le permite să intre în pielea unor impozante personaje, să respire în spațiul altei existențe. [...] Voluptatea substituirii este evidentă în aceste adevărate reprezentații de *commedia dell'arte* ..." („*Alianțe literare*").

Scena secerișului captivează prin caracterul ei aproape ritualic, pornind de la pregătirea celor necesare muncii, cu trezirea devreme a lucrătorilor și continuând cu împărțirea atribuțiilor în funcție de vârstă, de pricepere și de tradiție: se măsoară cu pasul porțiunile ce trebuie secerate de fiecare membru al familiei, se aruncă mănunchiurile în urmă, pe care tatăl le leagă în snopi, în timp ce mama se ocupă de mâncarea secerătorilor.

O astfel de scenă reliefează o parte *a vieții satului*, care este de altfel evocată cu mare măiestrie de Marin Preda în întreaga operă. Este descrisă și o altă activitate agricolă – treieratul – sau sunt prezentate tradiții și obiceiuri: jocul băieților pe câmp cu bobicul, călușarii, hora, întâlnirile nocturne ale băieților cu fetele, spălatul picioarelor de Rusalii, înmormântarea, parastasul sau relațiile tradiționale statornicite între membrii familiei.

Relațiile din cadrul familiilor țărănești sunt de cele mai multe ori conflictuale, determinate de dorința părinților de a deține supremația, sau a copiilor de a li se oferi ce li se cuvine. Așa se explică existența discuțiilor permanente dintre tată și fii, la care se adaugă alte conflicte: între Moromete și soție, între el și Guica, sora sa, ori între copiii proveniți din cele două căsătorii.

Starea conflictuală din sânul familiei se accentuează în volumul al doilea, când între Ilie Moromete și fiul său, Niculae, apar divergențe ireconciliabile. Adept al unei alte „religii", tânărul activist vrea să-l determine pe tatăl său să înțeleagă transformările petrecute, dar acesta îi răspunde fără nici o ezitare, dur, ironic și consecvent ideii lui: „Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?"

Conflicte există și în celelalte familii: a lui Tudor Bălosu, a lui Boțoghină, a lui Birică, toate determinate de lupta pentru avere și de dorința de a scăpa de sărăcie.

Acestor *conflicte* familiale li se adaugă cele de *la nivelul comunității* dintre cei bogați, Bălosu, Aristide și cei săraci, Țugurlan și Birică sau Boțoghină, nevoit să-și înstrăineze din pământ pentru a-și căuta sănătatea. Conflictul cel mai puternic, existent în cel de-al doilea volum, cu excepția celui dintre Moromete și Niculae, este cel dintre grupurile de țărani care au

Scanned with OKEN Scanner

o viziune diferită asupra evenimentelor și a transformărilor care se petrec în lumea satului: cei dornici de putere, obținută și menținută prin orice mijloace, și cei care nu acceptă situația de fapt din cauza sacrificiilor și privațiunilor la care sunt supuși.

Aceste conflicte, prin țesătura și determinarea lor reciprocă, precum și reliefarea unor scene semnificative din viața oamenilor conferă operei, sub aspectul artei narative, o compoziție cinematografică, deoarece autorul își îndreaptă de fiecare dată „obiectivul" asupra altui eveniment sau personaj pe care-l aduce în prim-plan. Se obține astfel o *viziune scenică* prin care se realizează un mozaic armonios închegat, constituind un tot unitar.

Perspectiva (viziunea) narativă este una omniscientă, dar aceasta se diluează pentru că autorul se folosește de intermediari, personaje-reflector (Moromete și Niculae), care interpretează evenimentele și au un punct de vedere personal, informatori (Ilinca, Alboaica, Scămosu, Parizianu etc.) care transmit evenimentele, întâmplările, însă fără să le interpreteze.

Narațiunea, ca și limbajul personajelor, se caracterizează prin oralitate, personajele, ca și naratorul, exprimându-se spontan, nuanțat, colorat. Este o oralitate a disimulării, completată de o atitudine ironică subtilă, dovadă a inteligenței și a perceperii ascuțite a realității.

Vorbirea directă se îmbină cu cea indirectă într-un mod particular datorită stilului indirect liber, astfel încât planul vorbirii naratorului și al vorbirii directe a personajului se întretaie. De aceea, nu de puține ori, limbajul naratorului este contaminat de cel al personajului, primul utilizând tipul de observații și de expresii specifice lui Ilie Moromete, care, la rândul lui, le utilizează pe cele ale altor personaje.

Prin toate aceste aspecte ale tehnicii narative, ca și prin organizarea epică a întregii structuri romanești, *„Moromeții"* se dovedește o operă literară care depășește, prin nota de originalitate, operele anterioare de inspirație rurală și fixează un moment important în evoluția prozei contemporane.

Caracterizarea lui Ilie Moromete

Romanul *„Moromeții"* aduce o notă originală și prin actanți, personajele care participă la acțiune. Ei sunt diferiți atât prin locul pe care-l ocupă în economia operei, cât și prin ceea ce reprezintă fiecare.

Astfel, există personaje centrale (principale), asemenea lui Moromete, secundare (Tudor Bălosu, Cocoșilă, Catrina, Tita, Ilina, băieții lui Moromete etc.) sau episodice (Scămosu, Cătănoiu, Udubească, Jupuitul, Traian Pisică etc.), care semnifică diferite categorii sociale. Categoria cea mai numeroasă este cea țăranilor, care se diferențiază însă în țărani bogați (Bălosu, Aristide, Stan Coletici), cei de mijloc (Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae etc.) și cei săraci (Țugurlan, Birică, Traian Pisică ș.a.).

Altă categorie de personaje o reprezintă notabilitățile satului – învățătorii, preotul, notarii, reprezentând instituțiile satului: școala, biserica, administrația.

Deoarece romanul este reprezentativ pentru *realismul social și psihologic* și este, implicit, o scriere obiectivă, autorul realizează prin personajele sale *tipuri umane* puternic individualizate și diverse, prin care se dezvăluie complexitatea umanului atât ca *profesie*, cât și ca *trăsătură dominantă*. Sunt prezenți, în roman, morarul, cizmarul, fierarul, pădurarul, micul negustor etc., iar personajele au o trăsătură dominantă prin care se definește tipul: Ilie Moromete – contemplativul, Țugurlan – revoltatul, Cocoșilă – intolerantul, Tudor Bălosu – lacomul de avere și bani, Guica – intrigantul, Catrina – bigotul etc.

Ilie Moromete rămâne însă personajul cel mai interesant al romanului prin viața sa interioară bogată, prin complexitatea însușirilor sale. El este un țăran cu o puternică individualitate, total diferit de celelalte personaje din literatura noastră. Portretul său prinde contur treptat, mai ales prin gânduri, atitudine, gesturi sau prin felul de a vorbi al eroului.

Modelul personajului este, după mărturisirea autorului, tatăl său, Tudor Călărașu, care i-a fermecat copilăria și maturitatea. Eroul este prezentat între tinerețe și bătrânețe, perioadă de relativă statornicie în destinul unui om.

Ca personaj simbolic, Moromete reprezintă „lumea țărănească în valorile ei durabile", dar ilustrează în mod dramatic *drumul destrămării mai multor iluzii*. Mai întâi, *încrederea sa în posibilitatea comunicării* se va destrăma atunci când constată că oamenii din jurul său nu-l înțeleg și-l interpretează în mod greșit, dar drama va fi și mai profundă când constată că nici

Scanned with OKEN Scanner

membrii familiei, Catrina şi copiii, nu-l înţeleg sau îl înţeleg în mod greşit. Din această cauză, el pierde din autoritatea sa de cap al familiei.

Destrămarea acestei iluzii atrage după sine o altă dramă, *cea a prăbuşirii gospodăriei*, care începe o dată cu plecarea celor trei fii la Bucureşti şi se accentuează în momentul vânzării unei părţi de pământ pentru achitarea datoriilor. Totul se află în cădere liberă şi eforturile disperate ale Moromete de a-şi salva proprietatea sunt zadarnice, pentru că noile realităţi sociale nu corespund concepţiilor şi credinţelor sale şi de aici provin multiplele neînţelegeri cu Niculae, devenit activist de partid. Apare, în al doilea volum, mai pregnant conflictul dintre om şi istorie, care este mai degrabă un conflict dintre istorie şi raţiune, omul luptând pentru a o înţelege, şi nu pentru a i se împotrivi. Tocmai din această imposibilitate a înţelegerii noilor rânduieli provine drama lui Moromete.

Moromete trăieşte *iluzia unei independenţe desăvârşite*, generatoare de calm sufletesc şi de bucurii. Până la urmă şi ea se destramă, întrucât seismele sociale, capcanele istoriei vin să-l tulbure în liniştea sa sufletească. În această iluzie a crezut cu tărie din moment ce pe patul de moarte afirmă cu mândrie: „Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă." Replica aceasta este o încercare de a-şi salva măcar în ultimul moment iluzia iniţială, când din ea nu mai rămăsese decât o firavă urmă.

Independenţa aceasta a fost posibilă atâta vreme cât proprietatea asupra pământului – echivalentă pentru Moromete cu demnitatea socială şi umană (ca şi pentru Ion, personajul lui Liviu Rebreanu din romanul cu acelaşi titlu) – l-a ferit de griji. Spre deosebire de Ion, Moromete şi alţi ţărani ai lui Preda nu sunt lipsiţi de pământ şi nu luptă să-l dobândească, pentru că fuseseră împroprietăriţi în urma reformei de după primul război mondial. Moromete luptă însă să-l păstreze, dar nu reuşeşte, pentru că întâmplările se succed cu o repeziciune uimitoare şi au un efect dezastruos asupra familiei şi proprietăţii ţărăneşti, totul terminându-se cu disoluţia acestora şi, inclusiv, cu a întregii societăţi rurale.

Drama lui Moromete ia naştere din conflictul dintre iluzie şi realitate, din ignorarea cruntelor realităţi care se impun dincolo de voinţa omului.

O altă dramă trăită de Moromete este, după părerea lui Marin Preda, *cea a contemplativităţii*. Lui Moromete îi place să pătrundă în tainele vieţii, să-i analizeze pe oameni, să contemple tot ce-l înconjoară, ca pe un miracol de care trebuie să se bucure.

Moromete este înzestrat cu *o inteligenţă pătrunzătoare nativă* şi, prin contemplare, are posibilitatea să pătrundă dincolo de lucruri, în esenţa lor. Din inteligenţa-i sclipitoare provine *ironia fină*, cu *nuanţe filozofice*: „În poiana lui Iocan [afirmă Alexandru Paleologu, în *„Simţul practic"*], unde au loc ca într-o stoa antică dezbaterile pe teme de interes general, spiritul lui Ilie Moromete se manifestă prin ironie şi prin demersul metodic şi deductiv: «Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Ţugurlan»: iată o pauză recapitulativă a dialogului, punctarea unui stadiu al argumentării şi punerea în faţă a concluziilor provizorii cu principiile, adică cu postulatele admise. Atitudinea e perfect socratică."

Datorită *firii sale reflexive*, Moromete a fost considerat de critică un filozof. Astfel, el meditează asupra propriei vieţi în situaţiile dificile ale existenţei sale. *Două momente semnificative* evidenţiază această latură a personalităţii sale. Primul este acela când, convins de intenţia celorlalţi doi fii de a se rupe de familie, la lotul său de pământ, aşezat pe o piatră albă de hotar, gândeşte că „se crezuse un om liber, stăpân pe liniştea şi bucuriile sale şi iată că libertatea în care crezuse se prăbuşea, iar neliniştea şi spaima ameninţau să-i ia locul". Măcinat de spaime, înţelege capcanele în care căzuse (credinţa că timpul va sfărâma şi înlătura ameninţările şi tentaţia de a-şi striga îndoielile şi neputinţa): „... ce puteau să însemne toate astea? Unde avea să ajungă?". Îşi dă seama însă că „în felul acesta niciodată n-avea să-şi recapete libertatea. Îi trebuia mai mult ca oricând acea stăpânire de sine pe care şi-o cunoştea şi care îl ferise totdeauna de lucruri necugetate. În faţa acestei lumi necruţătoare care ameninţa să-l strivească, Moromete se întreba «Ce este de făcut?», ajungând la concluzia că trebuia să pătrundă prin întunericul care năvălea dintr-o împletitură ascunsă, din nişte legături nevăzute care o susţineau."

Al doilea moment este relatat în volumul al doilea al romanului şi conţine un monolog impresionant prin care este reliefată drama sufletească a personajului. El meditează asupra raporturilor dintre oameni şi noua societate, dintre diferitele categorii umane sau dintre

Scanned with OKEN Scanner

generații, părinți și copii, în timp ce își făcea de lucru prin curte, udat de o ploaie „cu clăbuci" care umpluse curtea cu apă.

Și aceste gânduri răscolitoare sunt însoțite nu de puține ori de *o ironie aspră*, dar și amară, un fel de a face haz de necaz: „... prostul e dat și el de Dumnezeu și trebuie să trăiască și el, dar nu sub denumirea de deștept"; „ce să-i faci, pe lume sunt și puturoși și pe spinarea lor se urcă proști deștepți".

Moromete are *plăcerea de a se amuza pe seama celorlalți*, făcând-o însă nu din dorința de a le anula personalitatea, ci din înclinația spre glumă, căci personajul are darul vorbirii și simte o imensă bucurie când stă de vorbă, comentează, combate sau aprobă cu o mascată seriozitate. Formula perfectă a eroului, când ceilalți membri ai familiei nu înțeleg sau se fac a nu înțelege hotărârile tatălui, este „ca să se mire proștii", ceea ce anulează orice replică a celorlalți. În felul acesta, glumind, *tatăl își impune autoritatea* într-o familie numeroasă și dezbinată.

Ironia eroului se manifestă în diferite împrejurări față de copii, de soție sau față de consăteni, el sancționând de fiecare dată naivitatea, lenea sau alte defecte. Lui Niculae îi spune: „Te duseși în grădină să te odihnești că până acum stătuși", pe Catrina, care se plânge că Duțulache, câinele, furase brânza, o sfătuiește: „Dă-i apă!", pe fete le amenință într-un fel aparte, făcând aluzie la ceea ce ar trebui să facă ele a doua zi: „Dacă vă iau de păr și mătur bătătura cu voi, vă scutesc de-o treabă mâine dimineață", iar lui Cocoșilă, curios dacă poarta făcută de Paraschiv este gata, îi răspunde firesc: „Nu, mai trebuie un vițel să se uite la ea."

Ironiei i se asociază *disimularea personajului*, creându-se o distanță între ceea ce gândește Moromete și ceea ce, de fapt, spune. Disimularea eroului este o reacție de apărare și, ca ironia, ascunde în spatele vorbelor o altă realitate. De data aceasta, Moromete spune ceea ce s-ar fi cuvenit, nu ceea ce ar fi dorit, pentru că disimularea are scopuri diferite: de a evita orice situație conflictuală sau măcar de a diminua posibilitatea declanșării ei, de a sonda intențiile interlocutorilor pentru a alege modul cel mai potrivit de a acționa și pentru a avea timpul necesar adoptării soluției adecvate sau de a se distra pe seama defectelor celorlalți – ignoranță, îngâmfare etc.

Memorabile rămân în acest sens câteva scene dintre care le amintim pe cea a discuției cu Tudor Bălosu despre vânzarea salcâmului și cea a plății impozitului. Când Bălosu insistă să-i vândă salcâmul, Moromete nu-i răspunde la întrebare, ci, aluziv, îi spune că noaptea viitoare va ploua: „Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grâu", lăsând să se înțeleagă faptul că, într-o astfel de conjunctură, va scăpa de datorii fără să taie salcâmul.

În fața lui Jupuitu, agentul fiscal, eroul joacă o adevărată comedie, prin care încearcă să amâne plata „fonciirii". Mai întâi, îl înjură pe agent, prefăcându-se că nu-l vede, îi strigă pe ai casei, ca apoi să se întoarcă spre acesta și să-i spună: „N-am." Comedia este jucată până la sfârșit, pentru că apoi cere o țigară și repetă cruntul adevăr: „Păi nu ți-am spus că n-am." Până la urmă, îi dă o parte din datorii, motivându-și astfel atitudinea: „Ce, crezi că noi fătăm bani?" Însă, cuprins apoi de satisfacție, îi mărturisește lui Bălosu că l-a păcălit pe Jupuitu cu două sute de lei, dându-i doar o mie.

Prin toate aceste însușiri, Moromete devine un simbol. Eroul atașat puternic de pământ și îndrăgostit de sentimentul propriei libertăți este capabil de dragoste pentru copii, față de care nu se manifesta prin duioșii, dar are sentimentul culpabilității față de membrii familiei și față de sine însuși. La toate acestea se adaugă starea depresivă în care intră o dată cu vânzarea unei părți din pământ, manifestată prin tăcere și izolare benevolă.

Însingurat, trăindu-și cu demnitate prăbușirea iluziilor și iscodindu-l pe Niculae cu întrebări ce-l obsedează privind noua societate, Moromete se integrează acesteia, însă fără a o accepta.

Complexitatea și originalitatea personajului sunt, în afară de orice îndoială, punctele de rezistență ale romanului, dar nu trebuie ignorate nici *modalitățile artistice* folosite de autor. De fapt, felul de a vorbi al personajului este modalitatea prin care sunt puse în evidență însușirile lui deosebite, ironia, inteligența, disimularea, căci autorul sondează adânc psihologia personajului. Mediul în care trăiește și situațiile limită în care este pus eroul dezvăluie complexitatea însușirilor acestuia, ca și relațiile sale cu celelalte personaje, de obicei conflictuale.

„Moromete este *cel din urmă țăran* în acest roman al deruralizării satului" (N. Manolescu, *Arca lui Noe*), dar și unul dintre cele mai realizate personaje ale literaturii de după al doilea

Scanned with OKEN Scanner

război mondial, prin care Marin Preda a creat şi o anumită formulă artistică – moromeţianismul –, manifestată printr-un limbaj şi o logică absolut originale.

„Cel mai iubit dintre pământeni"

Marin Preda este, indiscutabil, unul dintre prozatorii cei mai importanţi ai literaturii române postbelice. A debutat în 1942 (la douăzeci de ani) în ziarul „*Timpul*", cu nuvela „*Pârlitu'*", publicând apoi, după şase ani, volumul de povestiri „*Întâlnirea din pământuri*" (1948), volum care îl anunţă deja pe marele romancier. Au urmat „*Moromeţii*", vol. 1 (1955), „*Risipitorii*" (1962), „*Moromeţii*", vol. 2 (1967), „*Intrusul*" (1968), „*Marele singuratic*" (1972), „*Delirul*" (1975), fără a mai pune la socoteală cele două volume de o cu totul altă factură, „*Imposibila întoarcere*" (1971) şi „*Viaţa ca o pradă*" (1977). Însă apogeul succesului este atins de Marin Preda cu cele trei volume ale romanului „*Cel mai iubit dintre pământeni*" (1980), apărut într-o perioadă când publicul şi critica aşteptau al doilea volum din „*Delirul*".

„*Cel mai iubit dintre pământeni*" reprezintă nu numai un roman fără îndoială valoros, ci şi un caz simptomatic pentru modul în care funcţionau mecanismele instituţiei literare în perioada comunistă. A rămas, de pildă, celebră întâmplarea petrecută la lansarea cărţii, când, sub presiunea mulţimii care dorea să o cumpere, au fost sparte vitrinele librăriei. Un asemenea succes de public ar fi greu de conceput la ora actuală, din mai multe considerente, iar o analiză cât de cât pertinentă ar trebui să ţină cont şi de aceste date: este clar că, din cauza lipsei accesului la informaţie şi la adevărul istoric, cititorii din perioada comunistă foloseau o altă cheie de lectură decât cea care se utilizează îndeobşte în astfel de cazuri, încercând să descopere într-o scriere de ficţiune aluzii la realitatea mizeră a lumii lor, care devenea în acest fel mai suportabilă.

Este inutil să mai adăugăm că, pentru cititorul zilelor noastre, un asemenea cod de lectură se dovedeşte inoperant (altele fiind datele contextului) şi ar fi interesant de văzut dacă nu cumva tocmai ceea ce a făcut în epocă, „gloria acestor romane, le vădeşte astăzi friabilitatea" (Mircea Cărtărescu, „*Postmodernismul românesc*").

Dorinţa de a face din scrierile ficţionale „documente" istorice veridice este, într-adevăr, comună tuturor romanelor consacrate deceniului al şaselea (numit şi „obsedantul deceniu", după o formulă lansată chiar de Preda), iar „*Cel mai iubit dintre pământeni*" (deşi publicat în 1980, după ce perioada de glorie a romanului „obsedantist" se încheiase), nu constituie nici el o excepţie. Chiar dacă, în cele mai multe dintre cazuri, se justifică formularea de rezerve asupra punctului de vedere ideologic şi filozofic al acestor scrieri (dat fiind că, de obicei, ele rosteau jumătăţi de adevăruri), nu este mai puţin adevărat că substanţa lor estetică se dovedeşte de multe ori interesantă sau măcar simptomatică pentru un anumit moment al istoriei noastre literare. Pericolul cel mai mare care se iveşte însă ori de câte ori vine vorba despre rediscutarea operei unui romancier de complexitatea lui Marin Preda este acela că majoritatea comentatorilor sunt tentaţi să se lase ademeniţi de calea bătută a elogiilor neistovite, care nu fac decât să contribuie la crearea mitului, înlăturând din start posibilitatea unei analize lucide, în fapt singura metodă prin care opera este provocată să îşi probeze vitalitatea.

Titlul trebuie pus în legătură cu una dintre ***temele mari*** ale romanului, anume aceea a mitului fericirii prin iubire, şi capătă, contrazis în fapt de desfăşurarea întâmplărilor, o conotaţie tragică, nu cu totul lipsită de accente ironice. În altă ordine de idei, nu trebuie neglijat nici amănuntul că eroul – Victor Petrini – este, la rândul său, autorul unui eseu filozofic intitulat *Era ticăloşilor* (se pare că tot astfel urma să se numească, iniţial, această ultimă carte a lui Preda), meditaţie amară asupra condiţiei individului în relaţia cu determinismul istoric. De fapt, formele ca „jucărie a istoriei" şi „jucărie a destinului" reuşesc să sintetizeze foarte bine parcursul epic al protagonistului, un parcurs sinuos care ne trimite cu gândul, pe de o parte, la eroii lui Dostoievski (scriitor din care Preda a şi tradus), iar, pe de alta, la cei ai existenţialiştilor francezi din deceniul al patrulea (la eroii lui Camus sau Malraux, de exemplu).

Revenind la formula din titlu, trebuie să precizăm că ea apare în volumul al treilea, într-o declaraţie de dragoste rostită la telefon de Suzy Culala (ultima iubită a lui Petrini şi, indiscutabil, unul dintre personajele cu rol crucial în desfăşurarea acţiunii): „«Alo», auzii apoi o voce lungă şi voalată, foarte ezitantă, undeva în tainica noapte electromagnetică. «Da», zisei.

Scanned with OKEN Scanner

«Ce mai faci tu, cel mai iubit dintre pământeni?!»". Dincolo de faptul că o asemenea succintă caracterizare nu poate fi interpretată decât ca pandant al sentinței din final (împrumutată din *Epistola lui Pavel către Corinteni*: „dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."), nu încape nici o îndoială că ea are toate virtuțile unui titlu de *best-seller*. Nu numai că, prin prezența superlativului, accentul se plasează asupra personajului principal, dar aluzia la mitul fericirii prin iubire (de altminteri transparentă!) capătă o funcție dublă, de a deturna vigilența cenzurii de la problematica mult mai complexă (și, evident, subversivă a romanului) și, în același timp, de a stimula curiozitatea cititorilor deprinși, la rândul lor, cu limbajul esopic și capabili să identifice pretutindeni aluzii politice.

În primul rând, datorită tematicii sale extrem de complexe, *„Cel mai iubit dintre pământeni"* a fost caracterizat în epocă prin formule elogioase (de pildă, Eugen Simion a lansat atunci sintagma, rămasă celebră, de „roman total", iar Stelian Tănase a identificat în materia densă a cărții câteva dintre „întrebările cele mai grele pe care și le putea pune în acest sfert de secol o conștiință").

Tema principală a romanului ar fi aceea – deja amintită în treacăt – a confruntării destinului individual cu istoria, însoțită de tot cortegiul de subteme aferente (tema fericirii, a morții, a eșecului, a familiei, a conștiinței, a puterii ș.a.m.d.). Intuim aici, dincolo de aspirația tipic modernistă (dar, în fond, mai veche decât modernismul însuși!), de a îmbrățișa totalitatea, un instinct sigur al tragicului și o concepție mai degrabă fatalistă asupra istoriei. Trebuie spus că interesul acesta pentru macroistorie, pentru caractere și situații tragice, amestecul de sublim și abjecție (de sorginte dostoievskiană) sunt elemente pe care le regăsim și în romanele anterioare ale scriitorului (de pildă, în *„Intrusul"*, *„Risipitorii"*, *„Marele singuratic"*, fără a mai pune la socoteală volumul al doilea al romanului *„Moromeții"*).

Conținutul romanului *„Cel mai iubit dintre pământeni"* nu este foarte ușor de rezumat, fie și numai pentru că acțiunea se ramifică în toate direcțiile, e densă, punctată de digresiuni eseistice, antrenând un număr mare de personaje și întinzându-se pe mai bine de 1200 de pagini. Faptele sunt relatate la persoana întâi – urmând venerabila convenție a manuscrisului –, iar naratorul, Victor Petrini, dovedește o luciditate extremă în reconstituirea traiectului propriei existențe. Această confesiune are loc – cum altfel! – într-un moment de criză, mai exact în perioada celei de-a doua detenții, când protagonistul este pândit de perspectiva condamnării la închisoare pe viață. După cum vom afla mai târziu, el își încredințează destăinuirea prietenului și avocatului său Ciceo Pop; câteva capitole, spre final, sunt relatate chiar de acesta, ca un contrapunct al perspectivei asupra întâmplărilor, deși stilistic diferențele se dovedesc practic insesizabile.

Acțiunea este plasată într-un oraș transilvănean în care putem recunoaște cu ușurință Clujul, iar primele întâmplări relatate de narator datează cam din perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial. Astfel, din *„**romanul sentimental**"* aflăm cum prima relație cu o fată (Nineta Romulus) se încheie lamentabil, anticipând, în plan sentimental, șirul eșecurilor următoare. Aceste pagini ne introduc în atmosfera vivace (la limita abjecției) de la *Mama răniților*, cârciuma unde adolescenții din grupul lui Petrini obișnuiau să se adune ca să petreacă.

Urmează apoi o altă istorie sentimentală (complicată, de astă dată, cu o intrigă polițistă), aceea petrecută imediat după război, în timpul studenției lui Petrini, și încheiată, evident, tot cu un eșec. Este vorba de istoria „Căprioarei" (eroinei nu i se dezvăluie numele, aflăm despre ea doar că era deosebit de frumoasă, semănând la trăsături și „în firea ei" cu o căprioară!); de astă dată, întâmplările sunt înlănțuite după tipicul romanului de senzație (trădări, suspans, dispariții misterioase), reușind să imprime narațiunii un dinamism extrem.

Partea cea mai extinsă din roman este consacrată însă iubirii (sau, mai exact, relației de iubire-ură) dintre Victor Petrini și Matilda. Anticipată, ca într-un *andante*, de confesiunile lui Petrică Nicolau (cel de-al doilea soț al imprevizibilei arhitecte, prieten și coleg al lui Petrini), punctată de momentul primei întâlniri întâmplătoare, pe stradă (prilej, pentru narator, de baudelairiene meditații), toată această istorie se amplifică treptat, prin acumulări și eliberări bruște de tensiune, până la faza degradării totale și irevocabile a iubirii (Preda, trebuie să recunoaștem, este de neegalat atunci când descrie micul infern matrimonial, cu tot ceea ce presupune acesta – de la violența verbală, până la calmul aparent al însingurării reciproce).

Scanned with OKEN Scanner

În fine, ultimul capitol al „romanului sentimental" este cel al iubirii dintre Victor Petrini și Suzy Culala. Aceasta – prototip al feminității „buimace" atât de caracteristică eroinelor lui Preda – intră în existența filozofului (ajuns între timp – altă ironie a istoriei, a sorții?! – contabil la *Oraca*) în modul cel mai seducător și inocent cu putință: așezându-i pe birou o floare. Evident că, treptat, o nouă pasiune se naște, dar, în cele din urmă, nici aceasta nu se dovedește mai puțin fatală pentru Petrini. Deși total opusă firii dominatoare a Matildei, Suzy îi ascunde acestuia faptul că este căsătorită cu un inginer alcoolic (Pencea) și îl împinge astfel, fără voie, să comită o crimă. Atacat în timpul unei excursii la Sinaia de soțul iubitei sale (în timp ce se aflau împreună în teleferic), Petrini îl ucide, aruncându-l în prăpastie (intervine aici din nou elementul senzațional!). Deși aflat în legitimă apărare, eroul trebuie să-și ispășească vina (acesta este momentul în care începe să reconstituie, în scris, evenimentele existenței sale, nu doar ca să se disculpe, ci – cum lasă de înțeles – ca să compenseze un destin potrivnic).

Romanul se încheie cu o nouă despărțire – altminteri inevitabilă, o dată dezlegat misterul forțat în care Suzy știa să se drapeze atât de seducător – și cu hotărârea lui Petrini de a se dedica Silviei, „mica zeitate ocrotitoare" rezultată din căsătoria lui cu Matilda.

Aceasta ar fi, în linii mari, trama narativă a romanului sentimental, însă trebuie precizat că ea se întrețese în permanență cu aceea a ***romanului politic***, motiv pentru care s-a vorbit atâta despre curajul demonstrat de prozator într-o epocă în care nu se puteau rosti decât jumătăți de adevăruri, și acelea eventual încifrate în limbaj esopic.

În această ordine de idei, emblematic este episodul primei detenții a lui Petrini (când, din cauza unei stupide confuzii, eroul este supus unor anchete istovitoare în beciurile securității și, în cele din urmă, condamnat să petreacă trei ani de detenție). Prozatorul reușește, o dată în plus, să atragă atenția asupra dozei de irațional pe care o conțin evenimentele istorice, tot parcursul social descendent al protagonistului fiind o înlănțuire de consecințe... ilogice. Funcționarea imprevizibilă a acestor mecanisme ieșite din țâțâni constituie, de altfel, și tema predilectă de meditație a ***romanului eseu***, partea care, din perspectiva cititorului de astăzi, pare a se fi devalorizat cel mai mult. În schimb, ori de câte ori vine vorba de a înregistra pulsul realului, de a surprinde subtilitățile de comportament ale personajelor, gesturile și expresiile memorabile sau de a sonda psihologia mediilor sociale, aducând în prim-plan situații de o autenticitate frustă, inventivitatea lui Marin Preda nu are egal. Reprezentativ în acest sens este, de exemplu, episodul uciderii șobolanilor de către „dom' Bacaloglu", colegul lui Petrini de la deratizare. În paranteză fie spus, purtându-și personajul prin diverse medii (din universitate la închisoare, apoi în echipa de deratizare a orașului și, în cele din urmă, într-o uzină), prozatorul reușește să acopere o arie impresionantă a realității sociale și să treacă în revistă un evantai vast de tipuri umane. Iată, așadar, episodul de care aminteam:

„Bacaloglu încolțise unul mare și gras cât o pisică și îl șprițuia acolo unde se plasase. Scosese limba într-o parte cu o expresie de beatitudine pe chipul său parcă bubos, deși nu avea nici o bubă pe față. Îndrăzneț, șobolanul îl înfruntă, făcu un salt și țâșni în sus și puțin lipsi să nu îl apuce pe Bacaloglu de nas. Revenind pe mozaic, se ațintì din nou, cu râtul lui mic ridicat în sus, și avui timp de câteva secunde impresia că un dialog, o înțelegere urma să aibă loc între cei doi, căci Bacaloglu îi spuse cu o detașare ironică: «Ei, dom' Nae, ai vrut, domne, să mă muști? Păi nu-ți merge cu mine, domne, ascultă, băiete, puștiule, ia înghite tu», și-i trimise, strâmbându-se bestial, un snop de substanțe din vermorelul pe care îl ducea în spinare. Înțelegerea însă nu se realiză, șobolanul țâșni pe lângă el și ieși peste noi. Corpul îi tremura ca o piftie, era gras și nu fugea prea tare, șoldurile scabroase i se mișcau leneș. Alerga de la un capăt la altul în încăperea plină de birouri."

Marin Preda – mai este nevoie să o spunem? – demonstrează prin astfel de pagini nu numai că este un maestru al artei (științei?!) de „a vedea clar" (definiția realismului după G. Picon), ci mai ales că posedă acea intuiție (dostoievskiană, am putea-o numi) de a valorifica resursele expresive ale „abjectului".

La nivelul ***instanțelor de comunicare***, merită remarcat detaliul că, deși aproape toate evenimentele sunt relatate la persoana întâi (ceea ce ne trimite cu gândul la experiența subiectivității de tip camilpetrescian, redimensionată însă dintr-o perspectivă complet nouă), totuși formele scriptice (impuse de convenția manuscrisului) coexistă cu cele ale oralității, iar exprimarea populară, cu discursul intelectual, abundent presărat cu neologisme.

Scanned with OKEN Scanner

Punctul de vedere asupra evenimentelor relatate este cel al naratorului şi, chiar dacă vocile prezente în lunga spovedanie a lui Petrini sunt nenumărate, perspectiva sa este cea care le ordonează şi încearcă să le găsească un sens. Cele câteva pagini redactate la persoana a treia şi atribuite avocatului Ciceo Pop, prin care prozatorul încearcă să ofere un contrapunct al perspectivei asupra întâmplărilor, nu sunt, în fapt, diferite din punct de vedere stilistic de cele scrise de Petrini.

În rest, ori de câte ori apelează la instrumente pe care ştie să le folosească ireproşabil (de exemplu, la stilul direct şi indirect liber), Marin Preda scrie pagini antologice. Iată un fragment edificator în acest sens (dintr-una din lungile conversaţii ale lui Petrini cu prietenul său, Ion Micu):

„«Chiar şi ţie, Ioane, au vrut să-ţi bage pe cineva?» zisei. «Bineînţeles! Am fost la primul-secretar şi i-am explicat că n-am decât două camere şi un hol şi că am nevoie să stau în birou singur, biroul e locul meu de muncă, al cărei specific e s-o efectuezi în singurătate; s-a scărpinat la ceafă: înţeleg, zice, dar ce e de făcut? Până punem pe picioare o industrie de construcţii de locuinţe, n-avem încotro, trebuie să limităm spaţiul locativ. Dar *înainte*, zic, cum de putea lumea trăi cu cât spaţiu vroia? Au năvălit ţăranii, zice. E un fenomen mondial. Şi în fenomenul acesta mondial, zic, nu se poate face o excepţie? Ba da, dar ce fac cu ţăranul care a fost chemat în uzine, în fabrici! De ce l-aţi chemat, zic, acolo la ţară e tot atât de important, dacă n-avem de mâncare, n-o să roadem, în loc de carne, fontă la grătar [...]»"

În privinţa ***personajelor***, ceea ce atrage atenţia de la început este faptul că majoritatea devin interesante mai ales prin prisma relaţiilor în care intră (Preda se dovedeşte, ca şi Breban, un atent observator al misterioaselor mecanisme psihologice care duc la formarea şi destrămarea cuplurilor). Apar în roman o mulţime de asemenea cupluri: Matilda – Petrică Nicolau, Matilda – Petrini, Matilda – Mircea, Petrini – Nineta, Petrini – Suzy, Suzy – Pencea, Ion Micu – Clara, Ion Micu – Ivona, Ciceo – Lavinia ş.a.m.d. Dintre toate, singurul pe de-a-ntregul reuşit pare a fi ultimul (însă, din acest motiv, este şi cel mai neinteresant).

Personajul cel mai complex din roman este, fără doar şi poate, ***Victor Petrini***. La prima vedere, am fi tentaţi să afirmăm că el face parte din familia spiritelor reflexive, aplecate către analiză, în buna tradiţie a prozei noastre interbelice. Însă nu este nevoie de foarte multă subtilitate ca să ne dăm seama că distanţa dintre Petrini şi eroii lui Camil Petrescu, de pildă, este enormă. Nu (auto)analiza minuţioasă constituie modalitatea predilectă prin care Preda îşi caracterizează personajele, ci surprinderea atitudinii lor în situaţii limită. Foarte „productive" din punct de vedere epic, asemenea situaţii abundă în biografia lui Petrini, cum se întâmpla, de altfel, şi în romanele mai vechi ale autorului. Filozof idealist, prea puţin pregătit pentru eşec şi lipsit de apetenţă pentru tragedie, personajul parcurge, prin forţa împrejurărilor, o serie de experienţe la limita tragicului (în acest sens, asemănarea cu Călin Surupăceanu, din *„Intrusul"*, cu doctorul Munteanu, din *„Risipitorii"*, sau chiar cu Niculae Moromete, din *„Marele singuratic"*, este izbitoare).

Modalităţile de caracterizare indirectă nu se opresc însă aici: biografia personajului e povestită chiar de el însuşi, perspectiva sa orientează întâmplările, un moralism intransigent răzbate din aceste pagini, lăsându-ne să intuim un spirit inflexibil, chinuit de orgoliu şi chiar de accese de cinism.

Un alt personaj memorabil este, fără îndoială, ***Matilda***, soţia lui Petrini şi, indiscutabil, una dintre figurile feminine cele mai interesante din proza lui Marin Preda. Fascinaţia pe care o exercită asupra filozofului (încă din momentul în care acesta o întâlneşte pentru prima oară pe stradă) este amplificată de confesiunile contradictorii ale lui Petrică Nicolau (soţul de atunci al Matildei şi prietenul lui Petrini). Făcute oricum într-un moment în care cuplul era pe cale de a se destrăma, aceste destăinuiri întreţin misterul din jurul frumoasei trecătoare, anticipând, în acelaşi timp, asupra caracterului ei dificil.

Femeie voluntară şi, la rândul ei, victimă a unui orgoliu hipertrofiat, Matilda mai fusese căsătorită de două ori (iar, după despărţirea de Petrini, se va recăsători cu un puternic demnitar local, un „ştab", cum se spunea în argoul epocii), de fiecare dată având grijă să nu-şi neglijeze interesele (din acest punct de vedere, ea aminteşte de feminitatea devoratoare a unui personaj episodic din *Craii de Curtea Veche*).

Scanned with OKEN Scanner

Nu este lipsit de semnificație nici amănuntul că pornirile distructive ale eroinei alternează cu momente de calm aparent (această labilitate a caracterului se transmite întregului ei chip, care, în clipele de abandon, apare transfigurat, cu privirea „albită", în timp ce alteori pare de-a dreptul „urât").

Explicația succintă (mai mult o constatare!) oferită de narator este că Matilda ar fi avut în interiorul ei „dușmani bizari", care îi chinuiau puternica forță vitală, de aici violența, agresivitatea, pornirile ei distructive.

Pe de altă parte, e perfect adevărat că „umorile ei sunt teribile", că „inventivitatea în rău n-are măsură" (Eugen Simion), dar această labilitate nu presupune cu necesitate o neîncredere în valorile morale (ca să nu mai spunem că nici remediile „moralului" Petrini în fața răului incontrolabil nu sunt mai prejos!), ci mai curând un fanatism *sui-generis* (explicabil, poate, și cu ajutorul unui clișeu cultural: personajul are sânge rusesc!).

În orice caz, prin feminitatea ei, când agresivă, când acaparatoare, Matilda este un fel de *mantis religiosa*, victimă a instinctelor și a forței abisale care o locuiește.

Un alt tip feminin nu mai puțin interesant este ***Suzy Culala***. De o sensibilitate excesivă, tandră, lipsită de orice fel de trufie, ea se încadrează în tipologia femeilor „buimace" din romanele anterioare ale lui Preda. Deși a parcurs, la rândul său, experiențe traumatizante (fiică a unui mare industriaș, fusese exmatriculată din universitate, fiind nevoită să lucreze pe un șantier ca zidăriță), Suzy reușește să alunece pe suprafața lucrurilor, aparent fără conflicte interioare insurmontabile. În plus, marea ei artă este aceea de a ști să tacă, dar, din păcate, tocmai excesul de mister pe care îl cultivă cu metodă este cel care se va dovedi fatal, atât pentru Petrini, cât și pentru ea însăși. De altfel, o dată cu dezlegarea tainei, și fascinația pe care o exercita asupra iubitului ei dispare ca prin farmec.

În *„Cel mai iubit dintre pământeni"*, mai apar apoi o mulțime de alte personaje interesante, de la figura smerită a mamei (pe care naratorul o evocă obsesiv, dintr-o afecțiune combinată cu un complex de vinovăție), până la galeria de „abjecți" din echipa de deratizare a orașului, de la Nineta Romulus (prima iubire a lui Petrini și posesoare a alternativei „flaconului miraculos"), la glaciala Clara (al cărei profil părea sculptat), de la suspiciosul Nicolau, la volubilul Ion Micu ș.a.m.d.

La toate acestea se adăuga în epocă puterea de fascinație a limbajului esopic (să ne gândim, de pildă, la acele scene din anii '80 puse pe seama anilor '50: cozile la banane și portocale din preajma sărbătorilor de iarnă, autobuzele ultraaglomerate etc.), aspect care a contribuit decisiv la succesul *„Celui mai iubit dintre pământeni"* (așa cum s-a întâmplat și cu alte romane „obsedantiste", de la *„Galeria cu viță sălbatică"* a lui Constantin Țoiu, la *„Absenții"* lui Augustin Buzura).

Scanned with OKEN Scanner

7. ROMANUL SUBIECTIV (DE ANALIZĂ, IONIC)

Acest tip de roman cuprinde scrieri psihologice şi lirice. Construcţia subiectului nu mai este liniară, ci contorsionată, iar evenimentele şi reacţiile personajului sunt imprevizibile şi nu evidenţiază o evoluţie care se lasă ghicită. Discursul narativ nu mai este liniar, ci fragmentat, prolix, întrerupt şi apoi reluat. Nu mai apare naratorul omniscient şi de aceea, naraţiunea nu se mai face la persoana a III-a, ci la persoana I. Naratorul este un personaj care trăieşte o serie de experienţe şi, alături de el, este introdus personajul-reflector.

Spaţiul şi timpul narativ nu mai sunt exact reprezentate, deoarece au loc răsturnări temporale, de unde şi îmbinarea haotică a planurilor narative.

Subiectivitatea, exprimarea directă a trăirilor, presupune folosirea monologului interior, a stilului indirect liber. Autorii apelează la memoria involuntară, la jurnal, la introspecţie sau la tehnici ale detaliului şi ale colajului care, în unele situaţii, se suprapun firului narativ iniţial.

Datorită orientării spre eul personajului, dispare personajul tipic şi atenţia autorului este concentrată asupra individualităţii fiecăruia dintre personaje cărora, în unele cazuri, li se întocmesc adevărate dosare ale existenţei. Personajele nu se mai caracterizează prin energie, tenacitate, ci prin spirit de analiză, de contemplaţie sau introspecţie. Acest tip de roman atinge o anumită problematică filozofică sau psihologică, iar finalul lui este deschis.

Romanul modern apare în literatura română după 1930 în creaţia unor scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu („*Concert din muzică de Bach*"), Camil Petrescu („*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*", „*Patul lui Procust*"), Anton Holban („*Jocurile Daneı*"), Mircea Eliade („*Maitrey*", „*Întoarcere din rai*" ş.a.).

O accentuare a modernităţii romanului duce la cultivarea parodiei, a elementelor şi a întâmplărilor atipice, a alegoriei şi simbolului. Astfel, lumea înfăţişată este incoerentă, eroii trăiesc experienţe tragice şi se comportă ca atare. Ca urmare, apar romanul parabolă, romanul mitic, alegoria, metaromanul, antiromanul, ilustrate în literatura noastră de Mateiu Caragiale („*Crai de Curtea Veche*"), D. R. Popescu („*F*", „*Vânătoare regală*"), N. Breban („*Animale bolnave*"), Ştefan Bănulescu („*Cartea de la Metopolis (I)*") ş.a. Această categorie de romane este introdusă de N. Manolescu („*Arca lui Noe*") în cadrul ***corinticului***, fiind prezente, pe lângă celelalte modalităţi şi atitudini artistice, ludicul şi ironia.

Camil Petrescu

Camil Petrescu (1894-1957) rămâne în istoria literaturii române ca prozator, dramaturg, poet şi eseist. După ce urmează cursurile liceale la Colegiul „Sf. Sava" şi la Liceul „Gheorghe Lazăr", frecventează, din 1913 până în 1919, cursurile Facultăţii de Filozofie şi Litere din Bucureşti.

Începând cu anul 1913, colaborează la reviste ca „Facla", „Rampa", „Scena", apoi îşi întrerupe studiile, luându-şi licenţa abia în 1919, deoarece, participând direct la război, este rănit şi făcut prizonier.

Din 1920 frecventează ***cenaclul „Sburătorul"***, de care se desparte în 1933, delimitându-se de Eugen Lovinescu, coordonatorul mişcării literare din jurul acestei reviste, prin eseul „E. Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile".

După război se mută, pentru o vreme, la Timişoara (1919-1921), unde lucrează, fiind profesor şi gazetar. Ca editor, publică revistele „*Săptămâna muncii intelectuale şi artistice*" (1924) şi „*Cetatea literară*" (1925-1926).

Camil Petrescu debutează editorial cu poezii în volumul „*Versuri. Ideea. Ciclul morţii*" (1923), căruia îi urmează „*Transcendentalia*" (1931). Este însă atras irezistibil de teatru, între creaţiile sale dramatice figurând opere de valoare ca: „*Jocul ielelor*", „*Suflete tari*", „*Mioara*", „*Act veneţian*", „*Danton*", „*Bălcescu*" şi „*Caragiale în vremea lui*".

În domeniul prozei, îl consacră romanele „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*" (1930) şi „*Patul lui Procust*" (1933) prin noutatea abordării temelor tratate, în 1931 luând chiar Premiul Naţional de proză. Însă romanul „*Un om între oameni*", scris după cel de-al doilea război mondial şi rămas neterminat, constituie un eşec, fiind cu mult sub valoarea primelor două romane.

Scanned with OKEN Scanner

Pe lângă activitatea de scriitor, Camil Petrescu face gazetărie şi este preocupat de teatru (este şi directorul Teatrului Naţional din Bucureşti în 1939), în general de artă dramatică. Preocupat de probleme filozofico-literare şi estetice, scrie o serie de articole, eseuri cu o tematică diversă, pe care le adună (o parte dintre ele) în volumul *„Teze şi antiteze"* (1936). Dintre aceste eseuri se remarcă *„Modalitatea estetică a teatrului"* (1937) şi *„Noua structură şi opera lui Marcel Proust"*.

Deşi diversă ca preocupări, opera lui Camil Petrescu se caracterizează prin unitate, manifestată „sub trei aspecte: al problematicii, al spiritului polemic în care este scrisă şi al facturii artistice" (Ov. S. Crohmălniceanu, *„Literatura română între cele două războaie mondiale"*, I, p. 473).

Unitatea problematică a operei scriitorului rezidă în faptul că eroii lui Camil Petrescu din romane sau din piesele de teatru sunt intelectuali marcaţi de dramele lor de conştiinţă, însetaţi de absolut, cu frământările lor interioare profunde, care îi duc la ratare sau la sinucidere. Această unitate provine din ***doctrina noocratică*** promovată de scriitor, conform căreia societatea trebuie să fie condusă de filozofi, de intelectuali.

Unitatea polemică este dovedită de faptul că operele sale sunt concepute ca replici ale altor opere sau idei tradiţionale. *„Suflete tari"* este o replică la romanul *„Le Ronge et le Noir"* al lui Stendhal, *„Jocul ielelor"* se opune ideii filozofice conform căreia lumea aceasta este cea mai bună cu putinţă, în timp ce *„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* polemizează cu literatura eroică pe tema războiului ş.a.m.d.

Există şi o ***unitate a facturii artistice*** manifestată în scrierile lui Camil Petrescu. Este vorba, în primul rând, de prezenţa ideii absolutului manifestat pe plan social, dar şi intim, erotic. Tratarea acestei idei se face însă preponderent subiectiv, dezvoltându-se ideea de individualitate, de vreme ce realitatea este văzută din interior. Se remarcă, totodată, profunzimea analizei psihologice şi respingerea calofiliei, autorul punând accentul pe concretul faptelor, al întâmplărilor care să fie baza unei experienţe spirituale, înfăţişate fără a apela la artificii stilistice.

Opera lui Camil Petrescu constituie în literatura română, în general, şi în cea interbelică, în special, un moment semnificativ prin faptul că înnoieşte problematica, dar şi modul de abordare a realităţii de la care porneşte.

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"

Pe lângă poet, prozator, dramaturg, publicist, Camil Petrescu a fost şi teoreticianul prozei ale cărei idei sunt expuse în eseul *„Noua structură şi opera lui Marcel Proust"*.

Pentru eseist, proza tradiţională este desuetă şi trebuie înlocuită cu una care să corespundă noilor descoperiri din ştiinţă şi filozofie. *Noua structură* presupune înlocuirea obiectivităţii cu subiectivitatea, refuzându-se obiectivitatea omniscientă prin care se descriu realităţi simultane. Este necesară o unitate de perspectivă, bazată pe „o privire înăuntru", care are ca urmare „o curgere de stări interioare, de imagini, de reflecţii etc.". Punctul de sprijin în noul roman trebuie mutat în conştiinţă („răsfrângându-ne în noi înşine"), eul fiind singura realitate verificabilă, iar scriitura trebuie să se facă la persoana I, căci metoda principală este, în noua orientare, „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc *eu* (ş. a.)".

Se pune accent pe memoria involuntară şi se înlătură, se anulează sistemele anticipative, preferabilă fiind amintirea: „În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor." Ideea de tipuri, de caractere şi arhetipuri trebuie dizolvată în favoarea ideii de individualitate. Totodată, unicitatea perspectivei narative ca urmare a relatării omnisciente se înlocuieşte cu multiplicarea şi relativizarea perspectivei care se realizează prin introducerea personajului-reflector. Realitatea trebuie asimilată ca flux al conştiinţei. De aceea, intuiţia trebuie preţuită în dauna deducţiilor raţionale.

Unicitatea perspectivei specifice romanului tradiţional, datorată perspectivei omnisciente, nu trebuie confundată cu unitatea de perspectivă a romanului modern, în care autorul nu redă o existenţă obiectivă, ci una în „funcţie de cunoaşterea intuitivă a lui". Datele exterioare sunt fixate în raport cu o conştiinţă unică şi autorul nu poate povesti decât propria viziune despre lume.

Toate aceste aspecte duc, inevitabil, la unitate în structura (în compoziţia) clasică a romanului, deoarece: „Nu e cu putinţă ca memoria noastră involuntară să funcţioneze după un asemenea plan [specific romanului clasic – *n.n.*], iar o carte cu astfel de schelet şi conţinut,

Scanned with OKEN Scanner

ticluit după jaloane şi reţetă, e artificială, falsă." Memoria involuntară, trecerea de la o amintire la alta duc, implicit, la paranteze, la digresiuni: „Dar dacă tocmai când povestesc o întâmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, treizeci ori o sută cincizeci."

Camil Petrescu respinge „stilul clasic, stilul frumos, evolutiv", calofilia „care poate lua forma mimetismului stilistic" (M. Popa, *„Camil Petrescu"*). De aceea, scriitorul pune în discuţie anticalofilia, precizând că: „Stilul frumos este opus artei ... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă [...]. Fără ortografie, fără stil şi chiar fără caligrafie." (apud. M. Popa, *op. cit.*).

Aceste considerente teoretice formulate de Camil Petrescu îşi vor găsi materializarea şi în cele două romane ale sale – *„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* şi *„Patul lui Procust"*.

Primul dintre aceste romane, pornit de la ideea de a scrie un grup de nuvele despre război, apare în anul 1930, la baza lui stând atât experienţa personală, cât şi ficţiunea.

Titlul romanului sugerează cele două experienţe umane esenţiale pe care le trăieşte eroul – cea erotică şi cea a războiului –, ambele profund interiorizate, iar noaptea poate simboliza îndoiala, zbuciumul sufletesc al eroului, incertitudinea în care se zbate, precum şi nesiguranţa, absurdul războiului, răsfrânte în propria conştiinţă.

Tema romanului o constituie drama intelectualului însetat de absolut pe plan afectiv, erotic, şi care se consumă pe fundalul altei drame mai puternice, mai traumatizante – cea a războiului –, anulând-o sau cel puţin diminuând-o pe cea dintâi prin tragismul şi absurditatea evenimentelor relatate, căci eroul se află într-o confruntare permanentă cu moartea.

După cum sugerează titlul şi după cum se observă din tema enunţată, romanul are ***două părţi***. Aşa cum precizează Ov. S. Crohmălniceanu în *„Literatura română între cele două războaie mondiale"*, I: „Prima (*Ultima noapte de dragoste...*) stă sub semnul analizei unei pasiuni – gelozia; cea de-a doua (*întâia noapte de război*) – al contactului nemijlocit cu moartea pe front".

Prima parte a romanului este o fabulaţie, bazându-se pe ficţiune, iar cea de-a doua porneşte de la jurnalul de campanie al autorului: „Negreşit, trebuie să lămurim că dacă partea întâi a acestui roman este o fabulaţie, e adică născocită de un autor care nici nu era însurat şi nici nu avea o familie pe vremea aceea şi deci eroul Ştefan Gheorghidiu cu soţia sa sunt pură ficţiune, în schimb, se poate afirma că partea a doua a cărţii, aceea care începe cu întâia noapte de război, este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot eroului" (apud M. Popa, *op. cit.*).

Timpul acţiunii este cel premergător primului război mondial, dar acţiunea se plasează ulterior după începerea războiului, existând un timp al naraţiunii şi un timp al naratorului. Evenimentele legate de istoria cuplului Gheorghidiu aparţin trecutului, dar sunt narate în prezent prin intermediul memoriei afective, involuntare, pe când cele ale războiului sunt notate, narate în chiar timpul desfăşurării lor. Există, aşadar, un timp obiectiv şi unul subiectiv.

Spaţiul, cel al unui Bucureşti la început de secol XX, este şi cel al confruntării aprige dintre cele două forţe beligerante, unde eroul trăieşte cea de-a doua dramă re nemorând-o pe cea dintâi. Acesta este un spaţiu exterior, dar există, ca în cazul timpului, unul interior, mult mai agitat, în care lupta se dă între reprezentările eroului în propria conştiinţă, fiind obsedat de întrebarea dacă este înşelat sau nu de soţia sa. Acestei lupte i se adaugă, tot pe plan interior, contradicţia dintre ororile războiului şi absurditatea, inutilitatea lui.

Deşi romanul face parte dintre acelea greu de rezumat, ca şi *„La Medeleni"* al lui Ionel Teodoreanu, din cauza aglomerării de detalii şi a supremaţiei planului psihologic, ***subiectul*** poate fi relatat în datele lui generale.

Incipitul romanului îl constituie primul capitol al *„Cărţii întâi"*, intitulat „La Piatra Craiului în munte". Facem cunoştinţă cu Ştefan Gheorghidiu, proaspăt sublocotenent rezervist, „întâia dată concentrat" în primăvara anului 1916, care participă la amenajarea fortificaţiilor de pe valea Prahovei, între Buşteni şi Predeal. O discuţie contradictorie, la popotă, referitoare la achitarea unui bărbat care-şi ucisese soţia adulterină, îi oferă lui Gheorghidiu prilejul să-şi exprime deschis părerea: „Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc

Scanned with OKEN Scanner

au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt." Este prezentă aici ideea de iubire absolută, urmărită în continuare în relatarea întâmplărilor petrecute înainte de plecarea pe front a eroului. Iubindu-și nespus de mult soția, el dorește să obțină o permisie ca să meargă la Câmpulung pentru a o vedea, altfel fiind hotărât să dezerteze.

O dată declanșate mecanismele memoriei involuntare, aflăm că Ștefan Gheorghidiu, student sărac, orfan de tată, locuind împreună cu mama și surorile sale, se logodise cu o colegă de la Universitate, cu Ela, o fată orfană, crescută de o mătușă. Moartea unuia dintre unchii săi – a lui Tache Gheorghidiu –, un bătrân avar și mizantrop, îi aduce o avere substanțială, dar el încredințează o parte din sumă celuilalt unchi al său – Nae Gheorghidiu –, om politic remarcabil, și deosebit de priceput în afaceri.

Moștenirea aduce însă o schimbare radicală în căsnicia celor doi, căci pătrund într-o altă lume, cu alte principii și obiceiuri. Ei întâlnesc o verișoară a lui Ștefan Gheorghidiu, pe Anișoara, care îi atrage într-o lume preocupată de distracții, de petreceri, cu care cuplul Gheorghidiu nu era obișnuit.

Gelozia eroului se declanșează după ce Ela îl cunoaște în casa Anișoarei pe domnul Gregoriade. El începe să fie torturat de bănuieli, își pune întrebări, pândește și interpretează gesturile soției, acestea căpătând semnificații noi, aproape de fiecare dată contrastând cu cele exprimate anterior. Mai mult decât atât, cel care la început era mândru de soția sa, de frumusețea și de prezența ei, se răzbună de fiecare dată cochetând și el cu femei întâlnite la petreceri sau recurgând el însuși la adulter.

Chinurile lui Gheorghidiu ating ***punctul culminant*** în momentul în care, întorcându-se pe neașteptate într-o noapte de la Azuga, unde fusese concentrat, nu-și găsește soția acasă. Certitudinea la care crede că a ajuns – că, într-adevăr, ea îl înșală – se zdruncină însă din nou atunci când găsește un bilet de la Anișoara prin care o invită pe Ela să doarmă în acea seară la ea.

Când este concentrat din nou, căci războiul era pe punctul de a izbucni, Gheorghidiu hotărăște ca soția lui să locuiască în Câmpulung, aproape de regimentul lui.

Reușind să primească o permisie, el o întâlnește pe Ela, care este îngrijorată de viitorul ei în cazul morții lui Gheorghidiu pe front și care îi cere să treacă o sumă de bani pe numele ei. Când Ștefan îl întâlnește în oraș pe G., e convins că acesta este amantul Elei, de aceea și hotărăște să se răzbune omorându-i pe amândoi, dar planul lui este zădărnicit de un superior, care îl obligă să se înapoieze la regiment.

Finalul părții întâi a romanului surprinde drumul până la regiment făcut de erou în compania locotenent-colonelului, un nou prilej pentru Gheorghidiu de a-și tortura conștiința cu neliniști, cu îndoieli sfâșietoare, cu supoziții pe care nu și le poate argumenta suficient sau despre care crede că sunt dovezi zdrobitoare.

Partea a doua (Cartea a doua) începe cu capitolul cu numele „Întâia noapte de război", care corespunde simetric ultimului capitol al primei părți, intitulat „Ultima noapte de dragoste". Acum Gheorghidiu trăiește o experiență crucială, luptând pentru eliberarea Ardealului. Eroul descoperă o realitate dramatică, total opusă festivismului, literaturii eroice pe tema războiului. Astfel, conducătorii militari dau ordine controversate, care ajung deformate la eșaloanele inferioare sau nu ajung deloc. Marșurile sunt istovitoare, soldații sunt lihniți de foame, iar moartea îi pândește de pretutindeni. Există o stare de confuzie generală, sporită de lipsa de experiență a multora dintre combatanți. La un moment dat, confuzia și deruta sunt așa de mari, încât românii se iau prizonieri între ei sau trag asupra trupelor proprii. Femei nevinovate sunt suspectate și acuzate de spionaj, ele fiind de fapt niște eroine, la fel un soldat, care este apoi înaintat în grad. Există și situații opuse, când românii intervin în eliberarea unei săsoaice, ca apoi aceasta să se afle în fruntea opozanților, pentru că în război există și momente în care românii din Ardeal se solidarizează cu trupele române, iar populația de etnie săsească le este potrivnică.

Confruntarea dintre cele două forțe creează imagini de apocalips, căci după o luptă, „în jur se văd mantale, ranițe și ici-colo cadavre și răniți", iar nu departe un ofițer „are mațele scoase afară". Oamenii se privesc „unii pe alții cu o nedumerire de animale duse la abator, iar cei care au plecat în față par plecați în noapte, pe lumea cealaltă".

Acțiunea atinge ***punctul culminant*** în capitolul intitulat „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu", cuvinte care reproduc spusele soldatului Marin Tuchei. Sub ploaia de obuze,

Scanned with OKEN Scanner

oamenii fug la întâmplare, se strâng animalic unii lângă alții, nu mai au nimic omenesc în ei, unul având capul plin de sânge, altul șocat pentru că l-a văzut pe altul cu capul retezat, apoi căzut pradă morții după ce mai mersese vreo câțiva pași.

În această confruntare, în urma căreia oamenii nu se mai recunosc între ei, Ștefan Gheorghidiu este rănit, spitalizat și apoi se întoarce la București. Se întâlnește mai întâi cu mama sa la gara Obor, iar la București o vede pe Ela, atentă, grijulie, afectuoasă, dar, obosit, eroul devine indiferent la vechea preocupare dacă aceasta îl înșeală sau nu, chiar dacă o scrisoare anonimă îi aduce la cunoștință comportarea ei atât timp cât a fost concentrat. Hotărât să se despartă de soția lui, Ștefan se mută la hotel și îi dăruiește o sumă considerabilă, casele de la Constanța și tot ce e în casă, „tot trecutul".

Deși distincte, cele două părți ale romanului sunt unificate prin prezența unei singure conștiințe, cea a personajului-narator care, povestind întâmplările la persoana I, se autodefinește.

Războiul este singurul moment în care ***timpul exterior*** (obiectiv) și ***cel interior*** (subiectiv) ***coincid***, pentru că acest eveniment ocupă definitiv planul conștiinței eroului, fiind foarte rare clipele în care, cu totul întâmplător și fugar, el se gândește la Ela, punându-și aceeași obsedantă întrebare: „Dar m-ai iubit? [...] De ce s-ar fi dat unui student sărac?"

Pentru erou, drama războiului nu este potențată numai de amenințarea continuă a morții, de măcel și foamete, ci reprezintă „această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște astfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel".

Există, de fapt, în roman ***două planuri***: ***unul obiectiv***, în care sunt incluse aspecte ale existenței concrete, viața de student sărac, moștenirea, lumea mondenă, aceea a afacerilor, plimbările la șosea, excursia la Odobești, realitățile crunte ale războiului. Toate aceste elemente – ca și întâmplările reale ale războiului – sunt relatate de personajul-narator la persoana I, trăsătură specifică romanului subiectiv, pentru că autorul nu descrie decât ceea ce el însuși vede, aude, înregistrează cu simțurile sale, ceea ce gândește.

De aici, se ajunge ușor la cel de-al doilea plan, la ***cel subiectiv***, întrucât, martor fiind sau, mai ales, protagonist al întâmplărilor relatate, personajul își lărgește universul de cunoaștere, eroul însuși precizând: „[...] căutam o verificare și o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească". De aceea, importante în roman nu sunt faptele, istoria cuplului, etapele și evoluția iubirii, ci drumul lăuntric al cunoașterii, al clarificării interioare a eroului, iubirea fiind o problemă de cunoaștere. Urmărind dacă Ela îl înșală sau nu, Ghoeghidiu își verifică, prin introspecție, echilibrul sufletesc, care oscilează între certitudine și incertitudine. Această verificare nu este posibilă decât prin cunoașterea realității monstruoase a războiului.

Zbuciumul lăuntric al eroului, analiza și autoanaliza lui devoratoare nu exprimă în roman unica soluție a rezolvării situației dilematice, pentru că ***perspectiva se relativizează și se multiplică, înlăturându-și unicitatea***. Astfel, o problemă pusă în discuție reprezintă nu numai punctul de vedere al naratorului, ci și al altor personaje care își exprimă propria opțiune sau ipoteză. Așa se întâmplă când este dezbătut raportul dintre iubire și adulter sau în ce împrejurări moartea ar fi preferabilă. În felul acesta, se anulează și perspectiva omniscientă, specifică romanului tradițional.

Chiar dacă aproape toți luptătorii, indiferent de gradul și de funcția lor, își exprimă opiniile, există și un personaj-confesor, singurul capabil să înțeleagă abisul sufletesc și drama lui Gheorghidiu. Este vorba de sublocotenentul Orișan, care își dă seama că eroul trăiește la cote înalte zbuciumul sufletesc, tensiunea interioară și îi acceptă opiniile, aberante pentru ceilalți interlocutori.

Corespunzătoare celor două planuri – obiectiv și subiectiv – sunt cele două ***tipuri de conflicte***: ***exterior și interior***. Pe plan exterior, există un conflict între membrii familiei care se luptă pentru moștenire și altul între cei doi care trăiesc despărțiri și împăcări repetate. Există și un alt conflict între imaginea reală, crudă a războiului și cea idealizată din literatură („Pe front nu mai sunt aceleași tipuri pitorești de care e plină literatura").

Mai puternice sunt însă conflictele interioare care sunt declanșate de cele exterioare, întrucât eroul trăiește sub tirania conștiinței absolute, a obsesiei autoanalizei, care devine

Scanned with OKEN Scanner

devoratoare. El este întotdeauna preocupat să se observe pe sine, dar îi judecă şi pe ceilalţi în raport cu percepţia lui interioară. Astfel, întregul roman este constituit din totalitatea trăirilor interioare ale personajului principal. Acestea se datorează ***memoriei involuntare***, specifice romanului subiectiv, declanşate de stimuli externi, însă, spre deosebire de alte romane similare, cum ar fi cele ale lui Proust, trăirile, ca şi faptele care le determină, sunt prezentate lucid, în mod cronologic, având şi o finalitate.

Camil Petrescu se dovedeşte un promotor al romanului subiectiv prin modul în care alcătuieşte compoziţia acestuia, care se bazează pe jurnalul de campanie al sublocotenentului Ştefan Gheorghidiu. Aici, pe baza timpului obiectiv (imaginea războiului), sunt aduse în prezent, într-un timp subiectiv trăit cu acuitate, evenimente desfăşurate în trecut.

Deşi distincte, ***cele două părţi ale romanului se constituie într-o unitate*** datorită faptului că evenimentele (fie pe plan erotic, fie cele de pe front) sunt trecute prin filtrul eului personajului narator însetat de cunoaştere. La acestea se adaugă prezenţa unor discuţii legate de război în partea referitoare la istoria cuplului Gheorghidiu. Cu alte cuvinte, această unitate este asigurată de personajul principal Ştefan Gheorghidiu, care trăieşte în ambele ipostaze drama intelectualului lucid, analizându-şi toate trăirile, toate obsesiile. În acest scop, autorul apelează la modalităţi de analiză psihologică, utilizând monologul interior, dialogul, introspecţia etc.

Caracterizarea personajelor

Ştefan Gheorghidiu este personajul principal al romanului, personajul-narator care relatează direct întâmplările prin jurnalul de front, în timp ce, pe plan afectiv, iubirea sa pentru Ela este prezentată retrospectiv, până aproape de sfârşitul romanului. Cele două realităţi, cea exterioară şi cea interioară, se însumează, autorul reuşind să creeze un erou cu o personalitate aparte, puternică, dar contradictorie.

Gheorghidiu este *student la filozofie, inteligent, preocupat de studiu*, dar *sărac*, trăind destul de greu alături de mama şi surorile sale dintr-o pensie rămasă de la tatăl său. El se îndrăgosteşte de o colegă de la Litere, care devine pasiunea vieţii lui, încântat că este dorit de ea şi că a devenit „cauză de voluptate". Această iubire „înflorea fără seamăn, cum înfloresc sălbatic, în luna mai, nimfele lujerilor de crin", astfel că el începe să creadă *într-o iubire sinceră, totală, acaparatoare*: „[...] acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte, unul asupra celuilalt". O astfel de iubire mare „e mai curând un proces de autosugestie ... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei", susţine Gheorghidiu.

Ca şi ceilalţi eroi ai lui Camil Petrescu, el este însetat de absolut, dar conştiinţa lui nu este obsedată de lumea ideilor pure, ci mai degrabă de amănunte chinuitoare. El se află într-o permanentă tensiune izvorâtă din dorinţa de a surprinde gesturile soţiei, reacţiile şi replicile ei, pe care apoi le interpretează oscilând între certitudine şi incertitudine, între intransigenţă şi indulgenţă. De fapt, există o autoiluzionare care vine să-i atenueze zbuciumul, dar el suferă, în realitate, din cauza iubirii: nu mai poate citi, renunţă la studii, se desparte de soţia sa etc.

Toate acestea îşi au izvorul în *firea sa pasională, puternic reflexivă* şi, de aceea, el îşi asumă riscul de a-şi trăi drama disecând tot ceea ce ţine de Ela. De aici, ajunge la *autoanaliză*, prin comparaţie cu bărbatul cu care crede că femeia iubită îl înşală. Nu-l consolează nici spusele uneia dintre interlocutoare: „[...] femeia înşală numai pe cel care-l iubeşte, pe ceilalţi îi părăseşte pur şi simplu". Aceasta nu-l determină însă să renunţe la o permanentă pândă pentru a constata dacă soţia este infidelă. Această dramă a iubirii, pe care eroul o trăieşte fără să o recunoască („Nu, n-am fost niciodată gelos"), îl determină să aibă *un puternic spirit polemic*, mai ales când constată incompetenţa şi banalitatea ideilor despre iubire ale interlocutorilor săi. Drama este cu atât mai puternică, mai profundă, cu cât nu reprezintă numai eşecul sentimental, ci şi consecinţa unei vanităţi masculine, a unui orgoliu lezat.

Deşi trăieşte intens sentimentul iubirii, el o asociază luciditătii, căci aceste două noţiuni nu se elimină, ci se susţin una pe cealaltă: „Atenţia şi luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc [...]. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa sunt neapărat şi ultralucizi."

Gheorghidiu se confruntă însă *cu o altă dramă existenţială*, trăită direct pe front. Acum eroul este stăpânit, ca şi ceilalţi combatanţi, de *teama de moarte*, însă din acelaşi orgoliu exagerat n-o recunoaşte deschis, deşi în interiorul său îşi fac loc aceleaşi întrebări devorante, mai ales că războiul îi apare demitizat, golit de „eroismul" prezent în literatură. El *îşi asumă*

Scanned with OKEN Scanner

însă această experiență: „Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, și o altă problemă. Nu pot să dezertez, căci, mai ales n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc." Cele două experiențe ale sale, declanșatoare ale dramelor, reprezintă o lărgire a eului, a orizontului de cunoaștere, eroul realizându-se astfel într-un plan sufletesc: „[...] căutam o verificare și o identificare a eului meu. Cu un eu limitat în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească."

Alături de grozăvii, de moarte, de pericolul permanent al degradării fizice și morale, Gheorghidiu descoperă solidaritatea (primește mantaua subalternilor), indiferent de grade și funcții militare.

Nu se poate spune dacă eroul *este sau nu un învins*, căci găsește puterea să depășească momentele dificile, având capacitatea de a o lua de la început, în schimb el *este un inadaptat*, situație care „are cel puțin trei cauze, toate de o importanță egală: conflictul individului cu el însuși, conflictul cu ceilalți, conflictul cu universul" (Marian Popa, *Camil Petrescu*, p. 157). Conflictul eroului cu el însuși este determinat de tirania conștiinței absolute, de obsesia autoanalizei devorante și de vanitatea sa erotică. Acest conflict este specific personajului intelectual înclinat spre dezbatere și introspecție, spre rațiune și pasiune deopotrivă.

Conflictul cu ceilalți este permanent și cunoaște aspecte de intensități diferite, fie că este vorba de Ela sau de ceilalți ofițeri, fie de membrii familiei. Moștenirea neașteptată de la unchiul său, Tache, îl plasează într-o altă lume necunoscută lui și care, până la urmă, i se dovedește ostilă. Își dă seama că *este nepriceput în afaceri* și, *conștient de incapacitatea sa*, îi dă spre administrare averea celuilalt unchi, Nae Gheorghidiu. Testamentul lui Tache este motiv de discordie cu unchiul, cu mama și surorile sale, în favoarea cărora cedează din partea care i se cuvine.

Conflictul individului cu universul este legat de experiența războiului, căci acesta este un fenomen universal, un cataclism, care poate deveni pentru intelectual un prilej de trăire absolută și inedită.

Deși este un inadaptat, Gheorghidiu trăiește o experiență morală superioară și are, din acest punct de vedere, un ascendent asupra celorlalte personaje, care nu se ridică la nivelul său de înțelegere și nici nu au capacitatea de trăire intensă a sentimentelor și a propriilor dileme. El are tăria morală de a se distanța de propriul destin, de gelozia chinuitoare, considerându-le inferioare încercărilor prin care trece în război: „[...] nevastă-mea, amantul ei ... Bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceștia dintre care unii vor muri peste zece-cinci-sprezece minute ... "

Ela, soția lui Gheorghidiu, este personajul feminin al romanului care se definește mai ales în relație directă cu personajul-narator, pentru că portretul ei este prezentat prin ochii bărbatului care o iubește cu pasiune și al cărui țel este atingerea absolutului în iubire.

Eroina, *studentă la litere*, este și ea *săracă*, rămânând *orfană* și fiind crescută de o mătușă. Ea este o femeie foarte frumoasă și, de aceea, dragostea lui Ștefan Gheorghidiu pentru ea se născuse din orgoliu: „[...] începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri". Ela dovedea o *„neistovită bunătate"*: le făcea prietenilor ei cadouri din puținii bani pe care îi avea, iar pe o colegă bolnavă „a îngrijit-o luni de zile ca o soră de caritate, cu o abnegație fără margini, de adolescentă".

Farmecul ei fizic, dar și moral făcea *să fie adorată* nu numai de Gheorghidiu, ci și de ceilalți colegi: „Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura necontenit umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă, cât și de sub frunte, era de altfel un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieți și fete deopotrivă, căci înfrumusețea toată viața studențească."

Așa o vede soțul ei în prima etapă a iubirii lor, dar, o dată cu moștenirea averii, femeia își dezvăluie, dacă nu adevărata fire, cel puțin unele trăsături pe care Gheorghidiu nici nu le bănuia. Înainte de primirea moștenirii, Ela îl însoțea peste tot, la cursurile de filozofie și chiar la cele de matematică, fără să priceapă nimic din ceea ce se discuta, iar în patul conjugal trebuia să-și exprime părerea despre principalele sisteme filozofice. După primirea moștenirii,

Scanned with OKEN Scanner

Ela devine *o fire pragmatică, întreprinzătoare*, ea fiind aceea care îl îndeamnă pe erou să se implice în afaceri aparent profitabile. Totodată, ea devine preocupată de *viața mondenă* și o cunoaștem astfel cu o altă imagine, mai mult decât comună comparativ cu cea aproape angelică de la debutul iubirii cuplului.

Bănuielile soțului („Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală") nu sunt lipsite de temei, dar acestea capătă proporții uriașe în sufletul său, în timp ce Ela *le consideră lucruri firești*: „ – Ce scandal? Ți s-a părut ție. Nu ai văzut că – ți-am spus – toate femeile fac la fel? Așa sunt petrecerile astea. O dată acasă, nici una nu se mai gândește apoi la cunoștințele și întâmplările de aci. Ai să vezi că nici tu nu ai să te recunoști cu toată lumea de aci ... Ești de o sensibilitate imposibilă."

În dorința de a fi convingătoare, ea *devine culpabilă* prin argumentele pe care le aduce: „[...] dar asta e firesc atunci când vii cu cineva pe drum, într-o excursie ca asta ... Toate femeile au făcut grupuri. Se creează inevitabile izolări. Nu poți fi familiară cu toată lumea și atunci se pare că ești numai cu unii [...]". Prin astfel de atitudini, Ela dezvăluie ipostaza frumuseții degradate, imaginea unei femei „nefilozoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă și rea" (G. Călinescu, apud Camelia Gavrilă, Mihaela Doboș, *Compediu de teorie și critică literară*).

Prin comportarea ei, Ela *nu mai este femeia ideală*, ci *o femeie oarecare, banală*, de care soțul se depărtează, mai ales după ce își dă seama de degradarea fizică, adoptând o atitudine de indiferență și oboseală: „Dar eu sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată. [...] Prin cămășuța fină, așa cum stă în genunchi, aplecată deasupra mea, sânii îi atârnă ca două pungi și pântecul a început parcă să se îngroașe [...] nevasta mea e albă și cu preziceri de grăsime [...]".

Femeia *puternică de până acum*, indiferentă la *frământările* soțului, apare înfrântă în final, când soțul îi comunică ultimativ intenția de a se despărți: „Parcă i-a despicat cineva țeasta în două. Altă avalanșă de întrebări gemute, de protestări scâncite". *Înstrăinarea dintre cei doi*, lipsa de comunicare devine totală, deși Ela „vorbește mult", dar spune „platitudini încălecate, asociate la întâmplare". *Superficialitatea femeii* a apărut o dată cu ieșirea în lume a cuplului, când universul acțiunii se mărește și sunt dovedite inconsecvența și perisabilitatea sentimentului de iubire. Eroul pune capăt acestei înstrăinări și degradări sufletești printr-un gest de renunțare, lăsându-i femeii totul, „tot trecutul", căci, ca și în cazul lui Pietro Gralla (din *„Act venețian"*), femeia pe care el o gândise era fără slăbiciuni.

În jurul protagoniștilor evoluează o întreagă lume, constituită din personaje care aparțin celor două lumi: cea de pe front și cea din spatele frontului. Legătura dintre acestea o face Ștefan Gheorghidiu, printr-o analiză lucidă, profundă, verificându-și astfel propriile principii. În spatele frontului se află ***Tache Gheorghidiu***, bătrânul avar și mizantrop, care lasă clanului o avere însemnată și fratele său, ***Nae Gheorghidiu***, cunoscut avocat și om politic care este afabil, glumeț, dar care știe să-și realizeze și să-și apere propriile interese. Lor li se alătură ***mama*** și ***surorile eroului***, care trăiesc cu greu din pensia de urmaș lăsată de bărbatul decedat, dar care devin rapace, neezitând să-și însușească o parte din moștenirea lui Gheorghidiu, avantajate de un viciu de formulare. Galeria aceasta de personaje este completată cu industriașul ***Tănase Vasilescu Lumânărarul***, „ieftin bonom, «filozof» de rând și lăsător", cu ***Grigoriade***, curtezan incorigibil, bun dansator, admirat de multe femei, cu ***Anișoara*** și soțul ei etc.

Lumea războiului este constituită din combatanții direct implicați în conflict – soldați, gradați și ofițeri –, dar și din cei care au de suferit de pe urma lui, fără a fi participat direct – locuitorii satelor pe unde trece potopul de foc –, care îi ajută pe români sau care se solidarizează cu dușmanul. Toate aceste personaje au un rol bine conturat atât în desfășurarea evenimentelor, cât și în evoluția eroului aflat în contact cu ambele lumi.

„Patul lui Procust"

Apărut la numai trei ani după publicarea romanului *„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* (1930), *„Patul lui Procust"* (1933) constituie un pas important în evoluția romanului psihologic (subiectiv) atât în creația lui Camil Petrescu, cât și în literatura română. Superioritatea romanului constă nu numai în profunzimea analizei psihologice, ci și în tehnica narativă adoptată de prozator.

Scanned with OKEN Scanner

Încadrat de către Ov. S. Crohmălniceanu în grupa reprezentanților literaturii „autenticității" și „experienței" (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I), Camil Petrescu realizează, prin romanul său, după propria mărturisire, „un dosar de existențe", respectând principiul conform căruia „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie" (prima notă de subsol la romanul *„Patul lui Procust"*).

Se observă chiar din această precizare câteva dintre trăsăturile specifice romanului psihologic – subiectivitatea, relatarea experiențelor trăite și anticalofilia, la care se adaugă altele, ușor de observat la lectura romanului – narațiunea la persoana întâi, autorul însuși devenind personaj și reprezentând una dintre vocile narative, prezența scrisorilor și a jurnalului ca modalități de tehnică narativă, care duc la o prezentare discontinuă, întreruptă, a întâmplărilor.

Geneza romanului pornește de la publicarea unor scrisori imaginare semnate „Doamna T" începând cu anul 1925 și continuând în 1926 în revista „Cetatea literară". Aceste scrisori constituie și prima parte a romanului, îndelung elaborat – după anul 1926 până în 1933.

Titlul acestei creații camilpetresciene este o metaforă, un simbol și face referire la Procust, un hangiu-tâlhar, care, conform mitologiei grecești, își chinuia victimele pe un pat, scurtându-le sau lungindu-le, după dimensiunile obiectului de tortură. Așadar, existența umană este supusă unor tipare, unor anumite determinări de natură socială, dar și sufletească, iar eroii nu pot rezista acestei încadrări absurde, de unde și sfârșitul lor tragic, al celor bogați afectiv, căci șablonul nu poate cuprinde nemărginirea sufletească.

Iubirea este ***tema*** principală a acestei opere literare, văzută ca o dramă a existenței, eroii tinzând spre absolutul în dragoste, însă fără a-l putea atinge, căci pasiunii i se adaugă luciditatea. Poveștile de iubire ale lui Ladima și Fred Vasilescu se desfășoară într-un anumit context social și, de aceea, *„Patul lui Procust"* este un roman de dragoste cu elemente de frescă socială.

Compoziția romanului este complicată, el constituindu-se drept „un dosar de existențe" compus din trei scrisori ale doamnei T (prima parte a romanului), jurnalul lui Fred Vasilescu, *Epilog I*, notele de subsol și *Epilog II*, unde relatarea aparține autorului. Acțiunea operei se petrece, în general, în București, în preajma anului 1926 și reface două povești de dragoste: cea dintre gazetarul și poetul George Ladima și actrița Emilia Răchitaru și cea dintre diplomatul-aviator Fred Vasilescu și doamna T.

Prima parte a romanului, așa cum se desprinde din nota autorului, conține scrisorile (în număr de trei) adresate lui de către doamna T. și pe care mai târziu le-a publicat fără știrea și învoirea ei într-o revistă puțin răspândită, bucurându-se și de o bună înțelegere din partea câtorva critici. Nimic din toate acestea n-a înduplecat-o însă să urmeze sfatul autorului de a scrie.

Din scrisorile doamnei T. aflăm despre dragostea ei neîmplinită față de un enigmatic domn X, motiv de cumplită suferință, dar și despre existența altei iubiri în viața ei, dar pe care n-o împărtășește: un oarecare D., prieten încă din copilărie, o iubea de cincisprezece ani, fără ca ea să-l poată iubi. Căsătorită cu un inginer cu care plecase în Germania, doamna T. divorțează și se înapoiază în țară, unde se reîntâlnește cu D., la ale cărui insistențe cedează. Doamna T. nu împărtășește iubirea lui D., căci întreaga ei ființă vibrează doar atunci când se gândește la X, pe care-l întâlnește ultima dată, întâmplător, în timpul unei călătorii cu trenul.

Partea a doua a romanului cuprinde jurnalul lui Fred Vasilescu, fiul industriașului Tănase Vasilescu Lumânăraru – personaj al primului roman semnat de Camil Petrescu, *„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"* –, el fiind enigmaticul domn X din scrisorile doamnei T.

Autorul, așa cum mărturisește în nota de la subsolul paginii, îl descoperă, îl cunoaște, se împrietenește cu el și-l sfătuiește să-și aștearnă pe hârtie frământările sufletești determinate de o devoratoare poveste de iubire, cerându-i să povestească textul „net, la întâmplare", „ca într-un proces-verbal" și să-i ofere cât mai mult material, chiar dacă ar părea încărcat sau de prisos.

Rezultatul acestei rugăminți este jurnalul lui Fred Vasilescu, inclus în roman sub titlul *„Într-o după-amiază de august"*. Jurnalul cuprinde evenimentele trăite și „retrăite" de autorul acestuia într-o după-amiază toropitoare de vară în dormitorul Emiliei Răchitaru, o actriță

Scanned with OKEN Scanner

submediocră, de fapt o semiprostituată. Negăsindu-şi prietenii acasă (aflăm din jurnalul lui Fred), el se îndreaptă spre locuinţa Emiliei, în patul căreia îşi alungă singurătatea şi îşi găseşte consolarea şi, în acelaşi timp, are prilejul, în decursul câtorva ore, de la patru după-amiaza până noaptea târziu, să afle de dragostea pătimaşă a lui Ladima pentru obscura actriţă. Paralel cu uimirea produsă de conţinutul scrisorilor lui Ladima către Emilia, iubirea vieţii lui, Fred Vasilescu retrăieşte momente ale propriei experienţe existenţiale, întrucât îl cunoscuse pe Ladima, firul vieţii lor intersectându-se de multe ori. Acum el îşi reaminteşte de propria poveste de dragoste pentru doamna T., asociată celei a lui Ladima, ambele la fel de pătimaşe şi răscolitoare. Dacă Fred retrăieşte iubirea sa pentru doamna T. în tăcere, iubirea lui Ladima este privită din unghiuri şi atitudini diferite de Fred şi Emilia. Impresia produsă asupra lui Fred Vasilescu este deosebit de puternică, din moment ce Ladima îşi pusese capăt zilelor cu trei luni în urmă.

Din scrisorile adresate Emiliei şi citite de Fred Vasilescu aflăm că George Demetru Ladima, gazetar şi poet talentat, se îndrăgosteşte de Emilia, pentru care nutreşte sentimente sincere şi profunde. Scrisorile lui Ladima pun în evidenţă un suflet generos, sensibil şi sentimental, preocupat ca Emilia, iubita lui, să obţină un rol într-o piesă, el crezând cu tărie, orbit de dragoste, în talentul femeii, contestat cu îndreptăţire de alţii – regizori, critici sau directori de teatru. Paralel cu citirea scrisorilor, Emilia îi oferă lui Fred informaţii prin care sunt completate sau explicate unele dintre afirmaţiile lui Ladima. Însetat de absolut, adept al iubirii ideale, Ladima crede că Emilia îl iubeşte cu adevărat, dilatând sau denaturând micile ei dovezi de afecţiune interesată. Prin patul femeii trec mulţi bărbaţi sau îi vizitează ea însăşi (Nae Gheorghidiu, Traian Justiniu Arghiropol, Cobâlcea, Micropolu, Berdiceanu ş.a.), Emilia urmărind atingerea unor scopuri şi obţinerea unor avantaje materiale. Din această cauză Ladima suferă cumplit, ajungând la disperare, dar de fiecare dată are puterea să ierte, impulsionat de statornicia dragostei sale.

Sunt momente în care suferinţa lui capătă consistenţă fizică, personajul îmbolnăvindu-se, zăcând, apoi îşi revine şi o imploră pe Emilia să-l accepte din nou.

Atunci când starea materială a eroului devine deplorabilă, când nu mai are posibilitatea de a-şi câştiga nici măcar existenţa, părăsit fiind de Emilia, îşi pune capăt zilelor, după ce îi cere, ca o ultimă favoare, înapoierea tuturor scrisorilor.

Pentru a ascunde adevăratele motive ale morţii sale (lipsurile şi dragostea neînţeleasă pentru Emilia), Ladima are asupra sa, în momentul sinuciderii, o sumă de bani şi o scrisoare adresată doamnei T.

Citind aceste scrisori, Fred Vasilescu îşi aminteşte cum îl cunoscuse pe Ladima în vara anului 1926, la Techirghiol, când acesta intervenise pentru a-i lua apărarea doamnei T., faţă de care Fred se purtase necuviincios. În urma duelului dintre cei doi bărbaţi, se leagă o strânsă prietenie, Ladima fiind singurul căruia Vasilescu îi împărtăşeşte taina iubirii lui totale pentru doamna T. Apoi, îl recomandă tatălui său, Tănase Vasilescu, pentru a-l lua director la ziarul „Veacul", înfiinţat împreună cu Nae Gheorghidiu. Ladima devine astfel unealta prin care Gheorghidiu vrea să contracareze o campanie de presă îndreptată împotriva sa, referitoare la afacerile lui necinstite. Cei doi se folosesc de gazetar numai atâta vreme cât acesta le slujeşte interesele, dar, după ce îşi ating scopul, îl obstrucţionează, iar Ladima îşi dă demisia de la ziar, mai ales că el nu putea scrie decât conform convingerilor sale. Astfel, situaţia materială a lui Ladima se înrăutăţeşte, întrucât nu-şi mai găseşte de lucru în presă din cauza atacurilor furibunde îndreptate împotriva altor publicaţii, la care luase parte cât lucrase la „Veacul".

Paralel cu lectura scrisorilor şi relatarea acestor fapte, este descrisă relaţia dintre Fred Vasilescu şi doamna T. După căsnicia ratată cu inginerul din Germania, doamna T. revine în Bucureşti şi se angajează la un magazin de mobilă, devenind între timp proprietara acestuia. În această perioadă o cunoaşte Fred, care apelase la serviciile ei pentru mobilarea apartamentului. El este devorat de pasiunea pentru această femeie deosebită. Dându-şi seama de superioritatea acesteia, dar animat şi de un exagerat orgoliu masculin, Fred vrea să-şi păstreze o oarecare independenţă, decizie care se dovedeşte a fi o eroare: părăsind-o pe doamna T., viaţa lui devine un calvar. Îşi ascunde adevăratele sentimente, dar simte în permanenţă nevoia să se afle în preajma Mariei T. Mănescu, enigmatica doamnă T.

Scanned with OKEN Scanner

Terminând lectura scrisorilor lui Ladima către Emilia, Fred Vasilescu consideră că aceasta nu este demnă să păstreze o astfel de comoară sentimentală şi să compromită astfel memoria acestui om deosebit şi le sustrage din casa actriţei.

Partea următoare, ***a treia***, este constituită din „Epilogul I", în care este relatată cercetarea pe care o întreprinde Fred Vasilescu pentru a afla împrejurările morţii lui G.D. Ladima. În acest scop, se informează, citeşte necrologurile şi discută cu procurorul care a cercetat cazul Ladima şi care îi oferă o copie a scrisorii adresate doamnei T., găsite asupra victimei, motiv de suspiciune pentru Fred Vasilescu. El ia apoi legătura cu prietenii lui Ladima – Cibănoiu şi Penciulescu –, aceştia având păreri diferite referitoare la cauza sinuciderii eroului. Primul dintre ei avansează chiar ideea că vinovat de moartea lui Ladima ar fi Bulgăran, un alt prieten al lor, care i-a inoculat ideea inexistenţei divinităţii şi a vieţii de dincolo, a zădărniciei vieţii.

Ultima parte, cea intitulată „Epilog II" (povestit de autor), cuprinde relatarea autorului privind strădania şi perseverenţa lui Fred Vasilescu de a scrie jurnalul promis, pe care i-l trimite prin şofer. Întâlnirea dintre cei doi, stabilită pentru a doua zi, în vederea unui schimb de opinii asupra manuscrisului, nu va mai avea niciodată loc, întrucât Fred, autorul jurnalului, moare într-un groaznic accident de avion.

Autorul, şi el personaj al romanului, o întâlneşte abia peste o jumătate de an pe doamna T. pentru a-i înmâna manuscrisul lui Fred şi află că acesta îi lăsase iubitei sale o parte din avere prin testament. Cu toate acestea, ea nu este convinsă că el a iubit-o cu adevărat, căci o părăsise de doi ani, evitând-o şi umilind-o, când putea.

Această discuţie dintre autorul romanului şi doamna T., frământată de incertitudinea iubirii, marchează ***finalul romanului***, care lasă cititorului posibilitatea să mediteze asupra misterului celor două morţi rămase neelucidate şi asupra motivului pentru care Fred Vasilescu se desparte de doamna T., deşi o iubea şi era iubit de aceasta. Oricare cititor poate observa cu uşurinţă că între cele două cupluri ale romanului (Ladima – Emilia şi Fred – doamna T.) există o simetrie inversă, partenerii nepotriviţi fiind Fred Vasilescu şi Emilia Răchitaru. Opusă este şi atitudinea celor doi bărbaţi, căci Ladima nu este capabil s-o părăsească pe triviala Emilia, pe când Fred părăseşte o femeie care îi este superioară sau pe care, cel puţin, aşa o considera el. Totodată, dacă Emilia este percepută ca întruchiparea trivialităţii de către toate personajele cu care vine în contact, Fred Vasilescu este inferior partenerei sale numai aparent şi numai ca urmare a complexului de inferioritate pe care acesta îl are şi îl exagerează. Cele două cupluri reprezintă două ipostaze ale iubirii, cuplul Fred – doamna T. reprezentând ipostaza superioară a erosului, amândoi trăind drama neîmplinirii.

Iubirea celor două cupluri este privită mai ales în dimensiunea ei psihologică, aşa cum a fost trăită de fiecare personaj în parte, dar şi cum a fost percepută de toţi ceilalţi care au, într-un fel sau altul, cunoştinţă de relaţiile dintre protagonişti. Subiectivismul, caracterul de confesiune al romanului constituie caracteristici ale unei scrieri moderne, realizate prin consemnarea scrisorilor lui Ladima şi prin atitudinea lui Fred faţă de conţinutul lor. Însă acesta se destăinuie, la rândul său, prezentându-şi puternica pasiune pentru o altă femeie şi, în felul acesta, într-un singur roman există de fapt două microromane subiective, unul realizat epistolar, iar altul prin intermediul unui jurnal intim.

De aceea, viziunea narativă nu mai este una omniscientă, ci apare formula estetică a relativismului, căci personajele au puncte de vedere diferite asupra aspectelor existenţei umane, ele punând accent asupra sentimentului de iubire.

Deşi nararea evenimentelor se face la persoana I, nu se păstrează un singur punct de vedere, pentru că, de pildă, drama lui Ladima este văzută diferit de el însuşi, de Emilia, Fred sau autor, el însuşi personaj în roman, de prietenii eroului.

Faptele sunt relatate prin rememorare, bazată pe o puternică memorie afectivă, pe memoria involuntară, personajele retrăind cu o intensitate maximă evenimentele, bucuriile, îndoielile sau tristeţile, prin intermediul amintirilor. Eroii apelează la o neiertătoare introspecţie, prin care îşi dezvăluie atitudinile, convingerile, nu se cruţă pe sine, dar nici pe alţii, în felul acesta realitatea fiind reflectată în conştiinţa fiecăruia dintre personaje. De aceea, vocea auctorială se face simţită prin fluxul conştiinţei celorlalte personaje, indiferent că apar în postura de martori, naratori, confesori sau reflectori.

Scanned with OKEN Scanner

Unei astfel de perspective şi tehnici narative, la care se adaugă numeroasele şi amplele note de subsol aparţinând autorului, i se datorează absenţa unui singur fir narativ al cărui subiect să fie structurat în clasicele momente ale acţiunii.

Notele de subsol realizează, prin precizările şi exemplificările pe care le aduc (articole şi poezii ale lui Ladima, aspecte din viaţa politică şi din presa vremii etc.), o viziune asupra societăţii şi a condiţiei intelectualului.

Caracterizarea personajelor

Tehnica narativă a relativizării, adoptată de scriitor, are ca urmare modificarea felului în care autorul îşi concepe personajele. Acestea nu mai sunt definite din exterior, ci prin propriile mărturisiri sau prin reflectarea fiecăruia în conştiinţa celorlalţi. Totodată, nu mai există un singur personaj principal, întrucât autorul impune atenţiei cititorului mai multe „dosare de existenţă" aflate într-o strânsă relaţie. De aceea, se poate spune că există patru personaje principale – Ladima, Fred Vasilescu, doamna T. şi Emilia Răchitaru. Lor li se adaugă unele personaje secundare (Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu, Valeria) sau episodice (prietenii lui Ladima şi cei ai lui Fred Vasilescu). Nu trebuie însă să uităm prezenţa autorului ca personaj, care explică sau comentează unele fapte prin notele de subsol sau apare în dialog direct cu doamna T. în „Epilog II". El apare, aşadar, în postura personajului comentator situat deasupra tuturor.

Dintre cele patru personaje principale, numai Ladima, Fred Vasilescu şi doamna T. constituie personalităţi complexe, cu profil intelectual, asupra cărora autorul se opreşte, insistând asupra psihologiei lor, pe când Emilia, de o vulgaritate izbitoare, pare incapabilă de sentimente profunde şi statornice.

George Demetru Ladima, deşi personaj principal, este singurul absent din roman, portretul său prinzând contur prin intermediul scrisorilor pe care le adresează Emiliei şi din relatările celorlalte personaje ale romanului.

Aşa cum apare în fotografia pe care Fred Vasilescu o găseşte în pachetul de scrisori, Ladima este „înalt, slab, cu ochii rotunzi şi orbitele mari, adâncite, cu o mustaţă de sergent major şi cărare de frizer, cu haina lui neagră de alpaca, iar cămaşa albă, şi cu gulerul totdeauna prea larg, scrobită, cu manşetele rotunde, ca nişte burlane, prinse cu butoni roz de cămaşă, pe când ceilalţi butoni erau mici bețigaşe, desigur de aur – cine ştie ce amintire... Ar fi fost un cap frumos de n-ar fi fost atât de demodat... Nu cred că avea mai mult de 35-40 de ani." Emilia şi-l aminteşte ca fiind „blond şi foarte înalt [...] Săracul era mereu necăjit şi atunci mustaţa îi cădea pe gură"; era „haloimăs", adică „aşa cu figuri", explică ea, „dar era simpatic."

Poet talentat şi gazetar intransigent, Ladima este un erou tipic camilpetrescian, făcând parte din categoria intelectualilor, a sufletelor tari, ca Andrei Pietraru, Pietro Gralla sau a celor care au văzut „jocul ielelor", asemenea lui Gelu Ruscanu. Şi pentru el sau mai ales pentru el este valabil sloganul „câtă luciditate, atâta dramă", deoarece eroul trăieşte drama pe două planuri – afectiv şi social. Ambele drame pornesc însă din naivitatea şi hipersensibilitatea lui, deopotrivă de exagerate, din dorinţa de a atinge idealul atât în iubire, cât şi în impunerea adevărului. El continuă seria inadaptaţilor social, a celor care trăiesc în lumea ideilor pure, aspirând spre o dragoste şi o dreptate absolute. Spulberarea tuturor credinţelor sale va dovedi însă, în final, că lucrurile în care crede Ladima sunt doar utopie într-o societate în care scara valorilor profesionale, dar mai ales morale, este inversată.

Fire deosebit de sensibilă, el se autoiluzionează: vede în Emilia, femeie vulgară şi obtuză, „o sănătate trupească şi sufletească", o „bucurie luminoasă", altfel spus, un model de puritate şi bunătate sufletească („Este prea bună"). O iubeşte cu disperare şi este în stare de orice sacrificiu pentru a o ajuta să-şi facă o carieră strălucită, pentru că, în naivitatea lui aproape adolescentină şi ridicolă, vede în ea o mare actriţă. Suferă cumplit când n-o mai poate ajuta prin intervenţiile sale, aşa cum însuşi mărturiseşte: „Sufăr îngrozitor că la vârsta mea nu sunt în stare să fiu de nici un folos femeii iubite, care suferă atât cât suferă".

Când nu mai are nici o posibilitate materială de a o sprijini pe Emilia, se împrumută şi iscăleşte o poliţă pentru a primi suma de bani care îi este necesară.

Drama erotică a lui Ladima este aproape neverosimilă, fiind greu de imaginat că nu-şi dă seama că Emilia este o femeie ordinară, o semiprostituată. Într-un moment de furie, i se

Scanned with OKEN Scanner

adresează injurios: „Eşti o mizerabilă", „Târâtură, târfă" şi apoi exclamă „Mi-e silă!" Însetat de o iubire absolută şi orgolios, se autoiluzionează şi îşi construieşte un univers afectiv imaginar, în felul acesta încercând să-şi salveze existenţa mizeră, pe care o transformă în superioritate.

În final, atunci când îşi dă seama că însuşirile femeii pe care a iubit-o nu există decât în imaginaţia sa, eroul se simte secătuit sufleteşte, dezorientat şi incapabil de a se mai iluziona: „De altfel, ca să sufăr, ar trebui să mai am orgoliu... să mai fiu în stare de iluzii... Să te mai iubesc, dar asta nu mai e cu putinţă [...] ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună... Încolo nimic..." El trăieşte şi sentimentul cumplit al inutilităţii, care îl copleşeşte şi înainte de sinucidere: „Simt uneori că e în mine o imensă doză de bunătate inutilă... O bunătate cu care nimeni n-are ce face." El este totodată „scriitorul talentat, poetul de o rară sensibilitate, omul gesturilor cavalereşti" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I), dovedite nu numai de atitudinea faţă de Emilia, ci şi de intervenţia de la restaurantul de la Techirghiol, când o apără pe doamna T.

Ladima se conduce după o scară de valori şi după anumite principii în relaţiile sale cu cei din jur, precum şi cu societatea, în general. Însă, şi din acest punct de vedere, trăieşte o dramă cauzată de aceeaşi autoiluzionare provenită nu numai dintr-o inexplicabilă naivitate, ci şi din structura lui sufletească de o sensibilitate acută şi o cinste ireproşabilă.

Onest, greu de manevrat, cu principii ferme, trăieşte iluzia că prin scrisul său poate îndrepta relele sociale. De aceea, scrie pasionat, demascând cu o îndârjire greu de imaginat actele de corupţie ale mai marilor zilei şi stigmatizează practicile politicienilor liberali. Făcând acest lucru, îndeplineşte interesele stăpânilor săi, Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu Lumânăraru, proprietarii ziarului „Veacul", şi nu îşi dă seama că, prin continuarea campaniei de presă, după ce scopul lor a fost atins, le aduce un deserviciu. Însetat de ideea dreptăţii absolute, cinstit cu sine însuşi, nu renunţă şi continuă să demaşte nedreptăţile sociale, ceea ce atrage după sine demisia. El vrea să scrie ceea ce gândeşte şi să-şi păstreze demnitatea şi conştiinţa nepătate: „Dacă nu scrii ceea ce gândeşti de ce să mai scrii? Sunt alte mijloace de făcut bani, mai practice, mai rodnice decât acelea de mercenar al condeiului... La urma urmelor, pentru ceea ce ni se propune e prea puţin leafa de gazetar... Domnii aceştia nu mă cunosc. Dacă e vorba să accept asemenea îndeletniciri, atunci vreau să fiu şi eu ministru ca ei, vreau moşie şi castel în Transilvania. Într-o cameră mobilată nu se poate locui bine decât cu o biată conştiinţă limpede."

După cum se vede, „Societatea e un Procust pentru Ladima, dar şi Ladima este un Procust pentru societatea sa" (Marian Popa, *Camil Petrescu*), deoarece eroul doreşte ca între ideile sale şi societate să existe o concordanţă perfectă, iar, la rândul ei, societatea impune anumite norme care nu corespund concepţiilor intransigentului gazetar.

Portretul lui Ladima este realizat din puncte de vedere diferite aparţinând celorlalte personaje ale romanului. Mai mult decât atât, părerile aceluiaşi personaj sunt diferite, se schimbă în funcţie de momentul acţiunii şi de relaţia lui cu Ladima. Astfel, Fred Vasilescu, văzând fotografia, remarcă ironic „mustaţa de sergent major şi cărarea de frizer", ca şi ţinuta demodată. Altă dată, călătoria în compania eroului i se pare „mai adâncă decât o călătorie la Londra" şi vede în el „un frate adevărat din acelaşi altoi de suferinţă" sau „un om atât de serios, un profesor ca înfăţişare care face oricui, chiar aşa demodat, o impresie de reală distincţie".

Incapabilă de a-i înţelege sentimentele, de a se ridica la valoarea lui sufletească şi intelectuală, Emilia gândeşte despre el că „era băiat bun săracu...", „era cam aiurea, scria mereu" sau constată că „o ducea rău, săracu, pentru că n-avea nici o slujbă". Cu aceeaşi lipsă a noţiunii de moralitate motivează că nu ieşeau împreună întrucât „nebunul" era rău îmbrăcat. Cu total dispreţ vorbesc despre el inculţii şi imoralii Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu, care îl consideră un om de paie, iar Penciulescu, invidios pe talentul lui Ladima, îl numeşte „dobitocul acela"; în schimb, Cibănoiu îi apreciază inteligenţa („ce inteligenţă!") şi-l consideră ca pe un frate a cărui moarte i s-a părut o nelegiuire, în timp ce procurorul îl socotea „drept unul dintre cei mai de seamă poeţi ai noştri, de la Eminescu încoace."

Indiferent de părerile celorlalte personaje, Ladima rămâne, în esenţă, un suflet onest, un idealist, victimă a propriilor iluzii, împins la sinucidere de o societate rău întocmită şi de indiferenţa meschină a Emiliei.

Scanned with OKEN Scanner

Fred Vasilescu, fiul lui Tănase Vasilescu Lumânăraru, este personajul „raisonneur" al romanului, pentru că el reface existența altor personaje (Emilia, doamna T., Ladima), apelând la memoria afectivă și involuntară, pornind de la scrisorile pe care nefericitul Ladima le adresase Emiliei. De aceea, raportat la toate aceste personaje, ca și la altele din operă, el este „un fel de punct de intersecție a celorlalte personaje" (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. IV).

Portretul personajului se conturează, mai întâi, în prima notă de subsol a părții intitulate „Într-o după-amiază de august", aparținând scriitorului. Astfel, acesta ne precizează că Fred „era fiul acelui mare industriaș pe care l-am numit convențional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Tănase Vasilescu. Avea acel timbru deosebit, acea vibrație melodioasă calmă pe care o au toți oamenii fruntași adevărați în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box."

Scriitorul remarcă, totodată, nu numai frumusețea lui bărbătească, sportivă, ci mai ales „un soi de loialitate și delicatețe, un mod de sinceritate a vieții, care nu seducea numai femeile, ci și prietenia bărbaților lor [...]. Nu jignea niciodată, nici măcar pe cel căruia îi lua nevasta. Cam prea echilibrat, vorbind rar, dar nu fără o privire stăpână pe sine și ades ironică."

Portretul lui Fred Vasilescu mai apare creionat în „Epilog II" (povestit de autor), unde imaginea personajului este evidențiată în contrast cu calitatea inferioară a fotografiilor care însoțeau necrologurile din presă: „[...] cenușii, poroase și cu liniile simplificate nu mai înfățișau nimic din tânărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puțin cam boltită deasupra ochilor verzi adânci. Cu atât mai puțin aminteau de acel corp vânjos din sportivitate diversă, complimentară, cu mișcări mlădioase de haiduc tânăr, afemeiat și gânditor."

Ceea ce surprinde la acest personaj este tocmai raportul dintre aparență și esență. Diplomat (fusese câțiva ani atașat de legație), aviator, pasionat de cursele de cai, cult (citise mult, avea o lectură bogată din toate domeniile, fiind la curent cu noutățile), sensibil la noutatea de orice natură (vestimentară, artistică), iubit de femei și pasionat de sport și chefuri, bogat, fără a îndura nici un fel de lipsuri – toate acestea sunt însușiri ale unui tânăr superficial, boem, snob, pe care anturajul îl acceptă doar pentru a profita de situația lui materială.

În ciuda acestor aparențe, Fred Vasilescu este în realitate un intelectual lucid, analitic, fin observator al sufletului omenesc. Cu un dezvoltat spirit de observație, constată imediat prostia și vulgaritatea Emiliei, față de care manifestă un puternic dezgust.

Inteligent, introvertit și deosebit de sensibil, aparține aceleiași tipologii cu Ladima, numai că, opus acestuia, deosebește realitatea de iluzie. Ca urmare, constată nepotrivirea cuplului Ladima–Emilia, așa cum crede cu tărie în superioritatea doamnei T., de care este îndrăgostit și pe care o iubește cu adevărat. Enigma este însă aceea că, deși este tulburat de dragostea pe care i-o poartă acesteia, n-are tăria să lupte pentru împlinirea ei, ci, dimpotrivă, își ascunde sentimentele. Atitudinea lui Fred este convingător explicată de N. Manolescu în „*Arca lui Noe*": „Dragostea (și cu atât mai mult dragostea-pasiune) transformă pe cel ce iubește în sclavul celui iubit: iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T. În fața acestei femei, cum n-a mai întâlnit alta, frivolul, seducătorul *l'homme à femmes* a simțit obscur primejdia cea mare: sclavia [...]. Iubirea dintre Fred și doamna T. nu ne dezvăluie doar puternica pasiune ce-i aruncă pe unul în brațele celuilalt, dar și puternica vanitate ce-i smulge pe unul din brațele celuilalt."

Doar iubirea pentru doamna T. îi tulbură lui Fred echilibrul, astfel încât moartea eroului, a doua zi după ce predă jurnalul, poate fi socotită fie un accident, fie o sinucidere; singura ei cauză fiind dragostea nepotrivită a celor doi, văzută astfel de Fred în urma permanentei introspecții, a unei analize dincolo de limitele luciditații.

Emilia Răchitaru este actriță fără talent, semiprostituată, ființă vulgară, lipsită de personalitate („fata asta blondă sau mai mult spălăcită, grăsuță și vulgară", cum remarca Fred Vasilescu), o cochetă care a trecut prin paturile mai multor bărbați, consumându-se în aventuri interesate („pe care au avut-o toți prietenii mei, ca și mine"). Același scop urmărește și cu Ladima: sprijinul în ascensiunea ei ca artistă, un lucru pe care nu-l poate realiza prin forțe proprii, întrucât este lipsită de talent, „pasionată, excesivă, inutil zbuciumată", sau „dezastruoasă ca o bucătăreasă patetică".

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul ei fizic este mai mult decât comun, lipsit de relief, aşa cum apare personajul feminin descris în jurnalul lui Fred, cu o accentuată notă ironică: „[capul] rotund, cu fruntea limpede de orice cută, cu nasul frumos îndreptat în jos, cu arcadele geometrice arcuite spre tâmple. Orbitele ei sunt fără adâncime. Ochii mari, sus, sunt despărţiţi ca o îndoire, pe sprâncenele trase, iar jos obrajii pornesc imediat de sub gene, reducând la minimum pleoapa. O frumuseţe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister, care ţine în acelaşi timp şi de acadea şi de parfum prost." Revenind asupra portretului fizic, autorul jurnalului accentuează însuşirile care pun în relief platitudinea, banalitatea unei femei care încearcă din răsputeri să pară frumoasă: „Are capul rotund de tot ceea ce e încă mai subliniat fiindcă poartă părul pieptănat lipit şi despărţit în două printr-o cărare din creştet până în mijlocul frunţii. La spate e răsucit puternic într-un coc mare, ceea ce înseamnă că e deci o coafură grecească. Fruntea ei, fragment de sferă, e aşa de limpede, de parcă nici unul dintre milioanele ei de strămoşi n-a încreţit-o vreodată din cauza vreunui gând."

Ea este înzestrată cu calităţi numai de Ladima, care o iubeşte sincer, cu pasiune, văzând în ea prototipul frumuseţii feminine: „Niciodată nu ţi-am admirat frumuseţea mai mult ca aseară, Emy... Nu vorbesc de capul tău, care, ţi-am mai spus-o, îmi aminteşte desăvârşit de Lavinia, fiica lui Tiţian [...]. O impresie de sănătate trupească şi sufletească, de bucurie luminoasă, bună şi sinceră. E totul numai armonie în tine, Emy."

Emilia este incapabilă să se ridice la înălţimea pasională şi morală a lui Ladima. Profită de pe urma lui şi, lipsită de tact şi decenţă, îi reproşează când nu mai poate s-o ajute, îl umileşte, se poartă cu el fără inimă şi fără delicateţe. Fred Vasilescu constată că feminitatea ei e lipsită de acel farmec al dăruirii, personajul feminin devenind respingător: „O îmbrăţişare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligenţe [...]. Îmbrăţişarea Emiliei e însă aproximativă, în contratimp, pierzând contactul [...]."

Lipsită de inteligenţă („inteligenţa ei era prea mărginită"), femeia nu poate să înţeleagă superioritatea partenerului său, pe care, prin comportarea ei, îl compromite. Este şi motivul pentru care Fred sustrage scrisorile, căci nu vrea ca acestea să fie o dovadă a dragostei lui Ladima pentru o „femeie vulgară, actriţă lipsită de mesaj şi cocotă de profesie viageră" (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*).

Pentru Fred, eroina este „fără vocabular analitic", „normală ca un scris de dictando", „o frumuseţe caligrafică", iar Cibănoiu vede în ea o „femeie fără suflet", „o fire netrebnică".

Proastă, de o prostie agresivă, vulgară, de o vulgaritate grotescă, meschină şi insensibilă, Emilia este total opusă celuilalt personaj feminin – doamna T. –, care întruchipează tipul de eroină idealizată.

Doamna T., pe numele adevărat Maria T. Mănescu, originară dintr-un orăşel de munte (Câmpulung), se căsătoreşte la optsprezece ani cu un inginer din Germania, de care, nu după mult timp, divorţează. Ea era, în acel orăşel, „cea mai frumoasă fată, iubită de elevii liceului, curtată de tinerii magistraţi şi obiectul cavalerismului ofiţerilor din garnizoană", rămânând cincisprezece sau şaisprezece ani pasiunea constantă din adolescenţă a lui D. Dragostea ei constantă şi profundă, enigmatică şi devoratoare rămâne însă X, nimeni altul decât Fred Vasilescu.

Portretul doamnei T. apare creionat de autor în prima notă de subsol a primei părţi: „nu înaltă şi înşelător slabă, palidă şi cu un păr bogat de culoarea castanei (când cădea lumina pe el, părea ruginiu) şi mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice". Se remarcă, sub aspect fizic, individualitatea ei bine conturată: „Ca fizic, era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obişnuit al cuvântului. Avea orbitele puţin neregulate, uşor apropiate, pronunţate, cu ochii albaştri ca platina, lucind, fremătând de viaţă. [...] Bărbia feminină, delicată, dar prelungirea ei, întinsă frumos până sub ureche cam aparentă, căci era lipsită de orice grăsime. Gura, foarte mobilă, vie ca o floare plină. Gâtul lung, robust, cu tendoane lămurite la orice întoarcere a capului."

Constatând că este „de o tulburătoare feminitate", autorul mai remarcă şi faptul că „avea adesea o voce scăzută, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel", „o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameţeli calde şi reci".

Prin distincţia ei rară, prin calităţile intelectuale, rafinament, frumuseţe absolută, discreţie şi bun-simţ, eroina este opusă vulgarităţii, prostiei şi banalităţii Emiliei. Datorită calităţilor ei,

Scanned with OKEN Scanner

este iubită de toți bărbații, devine „cancerul vieții" lui Fred Vasilescu. La rândul ei, trăiește într-un puternic zbucium interior, dăruindu-se total în iubire.

De aceea, doamna T. suferă cumplit la moartea lui Fred Vasilescu și nu-și poate explica motivul pentru care acesta o părăsise, aparent fără nici un motiv. Aceasta este marea ei dramă, întrucât depărtarea de bărbatul iubit presupune imposibilitatea împlinirii în iubire, sentiment în care crede cu tărie.

Eroina este o fire sensibilă, reflexivă, cu mari disponibilități sufletești, superioară bărbatului pe care îl iubește ca inteligență, sensibilitate și capacitate intelectuală. Se dovedește, în același timp, o femeie de acțiune, care reușește să-și demonstreze spiritul practic prin afacerea pe care o conduce cu pricepere și pasiune.

Ea degajă în jurul său mister, provoacă pasiuni rapide și puternice, dar este, în același timp, discretă, căci nu-și manifestă teatral, în văzul lumii, dragostea devoratoare pentru Fred, deși trăiește intens, aproape dureros acest sentiment.

Prin acest personaj, Camil Petrescu a creat existența feminină cea mai reușită din opera sa, dar care nu este femeia obișnuită, ci una ideală, așa cum și-o imaginează, de fapt, eroii camilpetrescieni însetați de absolut și care tind spre perfecțiune în iubire.

Lumea romanului se îmbogățește cu două personaje secundare cu o semnificație aparte în structura lui: este vorba despre multimilionarii ***Nae Gheorghidiu***, deputat și fost ministru liberal, și ***Tănase Vasilescu Lumânăraru***, tatăl lui Fred Vasilescu.

Inculți, insensibili la artă și cultură, ei sunt înzestrați cu o viclenie ieșită din comun, prin care și-au asigurat, de fapt, ascensiunea socială și politică. Își urmăresc interesul cu tenacitate, apelând la toate mijloacele posibile în atingerea scopurilor. Astfel, declanșează o campanie furibundă împotriva unei părți a liberalilor prin Ladima, pe care îl folosesc ca pe o unealtă a răzbunării, dar când „unealta" nu se mai dovedește docilă, fără nici un fel de remușcare, renunță la serviciile lui Ladima, acceptându-i demisia, căci scopul lor fusese atins.

Toate aceste personaje sunt conturate cu ajutorul mijloacelor epicii subiective, accentul căzând pe psihologia lor, iar structura romanului relevă și ea trăsăturile aceluiași tip de epică, toate la un loc punând în evidență forța analitică a prozatorului.

Scanned with OKEN Scanner

8. ESTOMPAREA GRANIŢELOR DINTRE SPECIILE TRADIŢIONALE ALE PROZEI

Mircea Cărtărescu

Mircea Cărtărescu (născut la 1 iunie 1956, la Bucureşti), urmează cursurile Liceului „Dimitrie Cantemir", apoi pe cele ale Facultăţii de Litere a Universităţii din Bucureşti. După absolvire, funcţionează ca profesor la o şcoală generală bucureşteană, fiind şi redactor al revistei „Caiete critice", apoi, după Revoluţie, devine cadru didactic al Universităţii amintite, unde îşi obţine şi titlul de doctor, cu teza *Postmodernismul românesc*.

Mircea Cărtărescu este, indiscutabil, unul dintre cei mai importanţi scriitori români contemporani. Tradus în numeroase limbi, cunoscut, aşadar, şi publicului cititor de peste hotare, autorul *Levantului* este socotit, pe drept cuvânt, liderul generaţiei „optzeciste". Într-o mai mare măsură decât alţi scriitori contemporani lui Cărtărescu s-a manifestat în aproape toate genurile literare. A debutat editorial cu ***poezie*** (cel dintâi volum al său, *Faruri, vitrine, fotografii*, a primit Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor în anul 1980), scriind apoi proză scurtă, roman, eseu şi critică literară. Printre cele mai importante volume de versuri ale sale, amintim *Poeme de amor* (1983), *Totul* (1985), *Levantul* (1990) şi *Dragostea* (1994). În ***proză***, stilul său inconfundabil îşi face simţită prezenţa încă de la primul volum, *Visul* (1989) – republicat, necenzurat, sub titlul *Nostalgia*, în 1993 – putând fi apoi identificat în toate volumele ulterioare: *Travesti* (1994), *Orbitor. Aripa stângă* (1996), *Jurnal* (2001) şi *Orbitor. Corpul* (2002). În ***critica literară***, Mircea Cărtărescu debutează editorial în 1991 cu volumul *Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*, iar, în 1999, îşi publică teza de doctorat, consacrată postmodernismului românesc. În 2003, este prezent în librării cu o insolită *Enciclopedie a zmeilor*, carte pentru copiii de toate vârstele, şi un volum de ***publicistică***, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli*.

În ceea ce priveşte poezia lui Mircea Cărtărescu, s-a remarcat de la bun început faptul că ea se raportează polemic la aceea a generaţiei '60, încercând să substituie modelului prin excelenţă liric, bazat pe transfigurarea realităţii, un *pattern*, care într-o primă fază, cel puţin, pare să mizeze pe simpla consemnare a realului, pe valorile eului biografic şi abolirea vechilor, venerabilelor distincţii dintre ficţiune şi realitate. Poemele lui Mircea Cărtărescu asigură o nouă inducţie a umanului în semnele deja prea tocite, redescoperă afectivitatea şi, o dată cu ea, farmecul prezent în orice lucru, oricât de umil, servindu-se, în plan stilistic, de tehnica aglomerării de termeni împrumutaţi din aproape toate registrele limbii. Acest procedeu ne trimite cu gândul la acel *bric-à-brac sui generis* din poezia lui Leonid Dimov, dar, şi mai departe, la interminabilele liste ale lui Rabelais, de o diversitate monotonă. Pe de altă parte, puterea de seducţie a realului, cu tot ceea ce presupune aceasta, nu este străină de influenţa pe care poezia americană postbelică a exercitat-o asupra generaţiei '80.

„Orbitor"

Nu mai este un secret pentru nimeni că, după decembrie 1989, foarte puţine romane au reuşit să mai atragă atenţia publicului şi criticii. După o lungă perioadă în care fuseseră blocate practic, accesul la informaţie, apetenţa pentru documentar, pentru adevărul istoric, a urmat o tendinţă de proliferare incredibilă a memorialisticii, a jurnalelor, a reportajelor în detrimentul scrierilor de ficţiune. Acestea din urmă s-au subsumat cu precădere genului scurt, nu atât pentru că scriitorilor le-ar fi lipsit resursele sau tenacitatea de a duce la bun sfârşit opere de anvergură, ci mai curând dintr-o firească dorinţă a acestora de a se adapta cerinţelor publicului (un public din ce în ce mai grăbit şi mai puţin dispus să sondeze lumile compensatorii ale ficţiunii). În aceste condiţii, romanul *„Orbitor"* (1996) al lui Mircea Cărtărescu pare mai degrabă o excepţie.

După ce a debutat cu versuri (ele însele cu un pronunţat caracter narativ, aglutinând decupaje din lumea reală şi halucinante viziuni ale unor lumi posibile), Mircea Cărtărescu îşi vădeşte încă din primul său „roman", *„Nostalgia"* (1993) – apărut iniţial în 1989, într-o

Scanned with OKEN Scanner

variantă cenzurată, sub titlul „*Visul*" –, înclinația incontestabilă către proză. O proză densă și totuși perfect lizibilă, sofisticată și totuși accesibilă, cu inserturi metatextuale, dar străbătută în același timp de nenumărate ecouri autobiografice. A urmat „*Travesti*" (1994), microromanul în care nu se remarcă vreo modificare esențială a temelor și a viziunii narative, pentru ca, în 1996, să apară prima parte („*Aripa stângă*") din trilogia „*Orbitor*" (din care a mai apărut, în 2002, și cea de-a doua parte, „*Corpul*").

Titlul romanului nu poate fi înțeles și interpretat fără a ține seama de legătura sa cu una dintre ***temele centrale ale cărții***: este vorba de obsesia Totului, a Absolutului, prezentă și la romantici, dar care la Cărtărescu este în permanență „îmblânzită" de conștiința literară postmodernă, pentru care Totul nu poate fi decât o himeră, lumea (și lumile adiacente) definindu-se, înainte de orice, prin incoerență și fragmentarism. Totuși, esențialul constă în faptul că, din când în când, aceste lumi comunică între ele (încercând să refacă unitatea pierdută). Iar „elementul care leagă dialogul este – cum pe bună dreptate nota Cornel Ungureanu în articolul *Literatura în vremea superlativelor* din revista „*Orizont*", 15 februarie 1997 – strălucirea." Așa s-ar justifica, la un prim nivel, misteriosul adjectiv din titlu. Însă „*Orbitor*" este departe de a rămâne doar o scriere abstractă despre „unitatea ființei și strălucirea lumilor". Și aceasta tocmai pentru că, desfășurându-se pe o „orbită" extrem de largă, romanul aglutinează pasaje ce par concepute în cel mai riguros stil științific, cu povestiri senzaționale (și aparent autonome), descrieri ale Bucureștiului de la suprafață (și ale terifiantelor sale subterane), cu digresiuni eseistice și subtile aluzii livrești. De pildă, labirintul unui spital bucureștean îi prilejuiește naratorului o stranie incursiune în „bolgiile orbirii" (episod ce pare desprins din „*Abadon exterminatorul*", celebrul roman al lui Ernesto Sabato): „De aici, poate, și tulburarea mea în fața orbilor. Când eram mic, îmi imaginam că ei toți trăiesc în mlaștina aceea, ca niște mormoloci siniștri, ca niște amfibii care și-ar proiecta imaginea stângace și prudentă, cu gâtul țeapăn, pe un mal al lumilor, cel plin de soare și multicolor, dar în interior, în noaptea de sub piele, ar proiecta tentacule și bizare organe de simț, prin care ar comunica, tăcuți ca peștii abisali, cu alte lumi, ale fricii poate și ale depresiunii. Ei știau cum este ființa când n-o vede nimeni."

Este necesar să precizăm cât de important este vizibilul în reconstituirea traiectului realitate-amintire-halucinație-vis din opera lui Cărtărescu. Nu numai că toate celelalte simțuri par să se subordoneze vederii, dar ochiul însuși – printr-o stranie anamorfoză – ajunge un organ de simț pentru înregistrarea invizibilului: „Și poate că-n finalul creșterii văzului, ca în parabola zen a muntelui, vom ajunge să contemplăm iarăși, dar altfel, lumina pură, cu corpul preschimbat brusc în creier și creierul devenit numai ochi, și ochiul dezagregat deodată-n lumină..."

Revenind la tematica romanului, nu este greu de remarcat că, în „*Orbitor*", roman al căutării timpului pierdut, al citirii și scrierii trecutului, miza trebuie căutată în tensiunea împreunării contrariilor, în veșnica înfruntare a forțelor de semn opus. Paradoxul face, de pildă, ca imensului efort de a unifica Spațiul și Timpul, de a recrea – pe urmele marilor romantici – armonia originară a Ființei, să îi corespundă simultan o tendință centrifugă de fărâmițare, de fragmentare, o fascinație a suprafețelor înșelătoare, ca mozaicul de pe spatele unei cobre (de care se pomenește undeva), singurele accesibile, în fond, și singurele care stimulează memoria, imaginația, scrisul.

Din fragmente și povestiri aparent autonome se compune – prin ***tehnica puzzle*** – întregul roman. De aceea, este aproape imposibil să îl povestești, urmând etapele obligatorii în rezumarea conținutului unui roman trandițional (momente ale subiectului, incipit, final). S-ar putea spune că în „*Orbitor*" coexistă mai multe romane ale căror fire se intersectează, se înnoadă, se întrețes. Sunt episoade care se imprimă în imaginația cititorului tocmai pentru că par desprinse din vis și comunică unele cu altele prin aceleași fine capilare care leagă halucinațiile și ficțiunea de realitatea cotidiană, vastele geografii onirice de lumea prozaică a lui *aici* și *acum*. Dinspre prezentul, în care îl putem situa, convențional, pe narator, se aruncă punți spre un trecut foarte îndepărtat, chiar mitic (acela al clanului Badislavilor, strămoșii dinspre mamă ai lui Mircea), spre un trecut relativ apropiat (adolescența și tinerețea mamei, copilăria naratorului), sau, pur și simplu, spre alte lumi, acelea ce mocnesc într-o „slavă stătătoare", așteptând penița care să le scoată la lumină (modelul ar fi acela al undelor concentrice, mergând de la imensitatea cosmosului la particulele infinitezimale care compun ultima celulă a materiei vii, toate filtrate, evident, prin scriitură, percepută ca singura cale de acces spre mântuire).

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce se observă de la bun început este faptul că principalele episoade ale cărții încearcă să recompună traiectul unei experiențe mistice. Arhetipul textual al multor secvențe este unul religios. Regăsim în „*Orbitor*", dincolo de frecventele geneze și apocalipse, o odisee (în spirit veterotestamentar) a întemeietorilor, a strămoșilor Badislav care părăsesc Bulgaria pentru a se stabili în nordul Dunării. Din aceste pagini de saga balcanică răzbat uneori felurite ecouri livrești, fie din proza lui Ștefan Bănulescu (trecerea Dunării cu săniile, jertfirea umbrei ș.a.m.d.), fie din „*Țiganiada*" lui Budai Deleanu (episodul eroi-comic al înfruntării dintre îngeri și diavoli), fie din „*Veacul de singurătate*" al lui Gabriel Garcia Marques. Dintr-un îndepărtat Macondo par coborâți, de pildă, fluturii uriași din care Badislavii se înfruptă, folosind mai apoi aripile ferfenițite pentru a le face catrințe femeilor lor: „Spinarea unui fluture gigantic se ivea sub ei, doar la câțiva pași sub gheață, asemenea cefei unui dulf sub valurile mării [...] Pân-la urmă, în ciuda îndemnului la chibzuială al popii, înfierbântați de șliboviță, câțiva săteni apucară săpăligi și țăruși cu ascuțișul călit în foc și începură să spargă gheața. Făcură și focuri împrejur ca să scoată cu totul bivolul înaripat la iveală. Toți grămadă trudiră câteva ceasuri, până când putură, de jur-împrejur, să pipăie blana de catifea de pe pântecul inelat și să adune-n palmă solzișorii ca de caras de pe aripi. Și când, deodată, un tremur însufleți cornițele cu măciulii ale fluturelui, și piciorele subțiri începură să zvâcnească, țăranii retezară cu securea capul cât un butoi și-l rostogoliră mai departe. Un sânge albăstriu și gros împroșcă pe gâde. Apoi începură să reteze hălci întregi din spinare. Carnea era sticloasă și tremurătoare ca piftia, dar ceva mai închegată și mirosea dulceag. Nici un os nu o străbătea, dar pielițe și ațe sidefii o țineau la un loc ca într-un năvod lucitor."

Trebuie precizat faptul că metafora fluturelui (recurentă pe parcursul întregii cărți) joacă un rol esențial prin încărcătura sa magică, filozofică și mistică, și prin însușirea de catalizator al viziunii. Nu numai că fluturele este, prin excelență, un mesager (el însuși în veșnică metamorfoză) al altor lumi, dar prin simetria sa perfectă trezește nostalgia totalității, a „marii unificări, nu a celor patru forțe într-una singură, ci a ochiului care vede cu lumea văzută de el, într-un continuum ochi-lume sau lume-ochi care se va putea numi Totul... "

Există apoi în „*Orbitor*" o bună-vestire (fragmentul în care Maria primește mesajul femeii uriașe). Prezența spectrală a acesteia din urmă „în cabina cu lambriuri de lemn de nuc" a unui lift rămas în picioare, în urma unui teribil bombardament, amintește de viziunile pictorilor suprarealiști. Alături de „copilul" ei – un fluture albăstriu, „cu corpul gros și plușat [...], cu cap rotund și ochi enigmatici", uriaș și el, cu aripi având mai bine de trei metri anvergură, femeia din lift stă de veghe, în turnul ei de plasă neagră, la granița dintre lumi. Și pare să știe multe, inclusiv ce se întâmplă când aceste lumi se întâlnesc și comunică între ele sau care este soarta personajelor, a acelor ființe de hârtie care nu mor niciodată, care trăiesc ori de câte ori lumea lor este citită. „Anii ăștia, până când aveam să te întâlnesc, au trecut atât de repede, de parcă aș fi fost într-o carte, iar autoru-ar fi scris «și au trecut doisprezece ani»... Atât, durata unei fraze, a unei fraze nesfârșite, ce ne-a-nchis pe mine și pe copilul meu în fiola asta de timp lichefiat." Trebuie semnalat rolul esențial pe care îl joacă dimensiunea metatextuală în romanul lui Mircea Cărtărescu. Nu numai că anumite personaje au conștiința clară a apartenenței lor la o lume de hârtie, dar naratorul însuși își îngăduie când și când răgazul „de a se privi" (narcisism textual sau doar hiperluciditate?), în timp ce oficiază ritualul inițiatic al scrierii cărții: „Arătătorul, în unghia lăcuită a căruia se oglindi o clipă cerul uriaș, portocaliu, cu clădirile adunate de jur-împrejur și, în mijloc, cu fața subțire a lui Mircea aplecată adânc peste această filă din carte, ca peste volumul auriu al unui acvariu, atinse delicat fața concavă a butonului, împingându-l până la nivelul plăcii gălbui."

Trebuie să deschidem aici o paranteză pentru a preciza că pretutindeni în romanul postmodern autorii recurg la o serie de subterfugii pentru a-și face simțită prezența în text. Este aici un fel de reacție polemică față de celebrul slogan modernist referitor la moartea autorului, care de la Roland Barthes încoace a făcut carieră, dar și o înclinație spre joc, o plăcere copilărească de a lăsa cusăturile la vedere, înlocuind, practic, o convenție cu alta. Autorul postmodern nu numai că se întoarce în text, dar folosește ușa din față. Lui îi face o deosebită plăcere să își facă simțită prezența, mai întâi arătând cum știe să își manipuleze personajele sau, dimpotrivă, cum se lasă manipulat de acestea, apoi comentându-și propria scriere (și uzurpând astfel poziția criticului, al cărui apanaj este – se știe – chiar producerea de metatexte,

Scanned with OKEN Scanner

adică de comentarii pe marginea unui text). În această privință putem descoperi similitudini între scriitori foarte diferiți, cum ar fi John Barth, Donald Barthelme, Malcom Bradbury, Italo Calvino, Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu sau Matei Vișniec.

Întorcându-ne acum la „piesele" din uriașul *puzzle* care este „*Orbitor*", trebuie să notăm că o altă secvență-cheie, care amintește de motivul biblic (mai precis neotestamentar) al tămăduirilor miraculoase, este aceea a vindecării maseurului orb. Există apoi pagini foarte frumoase despre Herman (misteriosul „profet" care încifrează destinul excepțional al lui Mircea, tatuându-l – vrăjitoresc palimpsest – pe țeasta Ancăi, alt personaj menit, asemenea femeii din lift, doar să aducă un mesaj: „Am privit multă vreme, uimit, miile de linii, intersectate ca firele de ață ale unei bizare broderii, curbele de o nesfârșită grație, trasate cu florarul, figurinele minuscule, curgând unele din altele, întrolocate într-o dioramă inextricabilă. Nu era nimic de deslușit și totuși totul striga după deslușire, din ductul mistic al liniilor, din răbdarea maniacală a racordurilor, din rafinamentul culorilor simțeai că e acolo încifrat un mesaj, că Herman îmi trimisese o generoasă invitație sau un teribil avertisment, sau amândouă deodată, engramate pe emisfera acelei planete cândva locuite și înfloritoare. M-am rotit în jurul Ancăi, am încercat să fac conexiuni, să unesc mental pata aceasta în formă de aripă cu linia aceea ca un picior poliarticulat de păianjen, figura aceasta pe care parcă aș fi cunoscut-o, cu grafitti-ul acela de closet public, litera aceasta atât de limpede zugrăvită (un M, anticvă capitală, colorată într-un frumos vioriu, cu bărbatul acela gol și frumos ca un arhanghel... Îmi lipsea însă cifrul, și în lipsa lui totul era haos și disperare [...] Doar când am privit-o exact de deasupra capului, și doar cu ochiul drept – cel cu care văd limpede – am avut revelația întregului. Acolo, pe țeasta Ancăi, Herman (același cu care stătusem ore în șir de vorbă pe treptele de ciment ale blocului de pe Ștefan cel Mare...), tatuase Totul, și totul avea chipul meu. Privind chiar în miezul fontanelei, mi-am văzut fața ca reflectată de o oglindă convexă." Aceeași față prelungă, ușor asimetrică se va reflecta în unghia lăcuită cu care Maria apasă butonul liftului.

Mircea, adolescentul cu chip prelung, cel care, ascultând muzică sau citind versuri, simțea uneori „extazul", „congestia bruscă și concentrată a creierului [...] ceva adânc și insuportabil, mustind de beatitudine" sau care, așezat pe lada de la studiou, cu picioarele pe calorifer, privea după-amieze în șir Bucureștiul, imaginându-și câte un Crist crucificat pe fiecare stâlp de înaltă tensiune de pe șoseaua Ștefan cel Mare, Mircea, copilul „relativ plinuț la față, smead și pieptănat cu cărare într-o parte", îmbrăcat cu salopetă de catifea bleumarin, reiată, cu două ciupercuțe de satin brodate pe piept, Mircea scriitorul, aplecat peste paginile manuscrisului său, toate acestea sunt doar câteva dintre ipostazele în care ni se înfățișează naratorul-personaj. Ca și Marcel, protagonistul celebrului roman al lui Proust, Mircea este dotat cu o hipersensibilitate care îi permite minții să pătrundă dincolo de aparențe și să adune „măduva stranie", stocată în „oasele subțiri ale amintirii". Refacerea, în sens invers, a traseului propriei existențe echivalează cu o (re)naștere și, implicit, cu o victorie asupra celei de-a patra dimensiuni, care e timpul: „Mergeam înapoi, mergeam către interior, coboram în inima inimii mele, mă micșoram și mă subțiam în jurul coloanei mele vertebrale, lăsând în jur corpul meu de adolescent să se bălăngăne ca o haină prea largă, mă retrăgeam către formele mele anterioare, către inelele de creștere tot mai fragede pe măsura apropierii de miez, umpleam forma mea de la cincisprezece ani, o păstram ca pe o aură virtuală pentru cea de la unsprezece, apoi de la nouă, apoi de la cinci, până când mă ghemuiam în propria mea burtă ca un făt cu trăsăturile mele și ochii mei."

Identitatea nu poate fi, în aceste condiții, decât pluristratificată (ca și la Simona Popescu, de pildă), dar constituită nu neapărat (sau nu numai) pe principiul exuvierilor (procesul de metamorfozare a animalelor prin schimbarea pielii) succesive, ci mai degrabă pe acela al sedimentărilor și decantărilor complexe: „Secționează-mi măduva spinală și vei găsi, pe un disc alb, desenul unui fluture cenușiu; secționează-mi ființa adevărată, așa cum ai tăia un copac, și ai găsi inele concentrice, pe Mircea în Mircea în Mircea în Mircea în Mircea."

O altă figură centrală a cărții este, desigur, ***Maria*** (mama), a cărei prezență se impune încă de la început, reușind să imprime romanului un anumit dinamism (cea mai mare parte a „acțiunii" propriu-zise ei îi este consacrată) și să favorizeze totodată alunecarea dintr-un plan al realității într-altul, dintr-o „lume" într-alta, dintr-un anotimp într-altul: „Apărea în poemele mele mama, pășind pe șoseaua Ștefan cel Mare, mai înaltă decât blocurile, răsturnând camioanele și tramvaiele, strivind cu tălpi uriașe chioșcurile de tablă, măturând trecătorii cu

Scanned with OKEN Scanner

fusta ei ieftină, de diftină. Se oprea în dreptul ferestrei triple a camerei mele, se ghemuia şi privea înăuntru. Toată fereastra se umplea de marele ei ochi albastru, de sprânceana ei încruntată care mă umplea de teroare. Apoi se ridica şi se îndrepta spre apus, dărâmând cu părul sârmos şi fosforescent avioane poştale şi sateliţi artificiali de pe cerul plin de sânge..."

În derularea întâmplărilor din *„Orbitor"*, Maria este, poate, personajul care ocupă spaţiul cel mai extins. Imaginea fetei hrănind păunii din curtea de pe strada Silistra, tribulaţiile ei prin Bucureştiul interbelic, misterios şi fascinant (sau prin fantasticele subterane ale oraşului, ca în episodul înmormântării lui Catana), modul înduioşător şi naiv în care se comportă în faţa marelui ecran, conturează treptat un portret complex, fără egal, prin amestecul de duioşie şi distanţare ironică, în toată literatura română. Poate doar în *„Ulise"* al lui Joyce (în episodul *Nausica*, de pildă) să mai întâlnim pagini de o asemenea ambiguă, tulburătoare frumuseţe: „Cât de ciudat, de luminos era rujul acela ieftin, cu gust de bomboane, pe buzele domnişoarei cu ochi căprui. Sub cerul care gonea ca un fum negru, destrămat deasupra, era singurul lucru colorat şi viu. Doi ochi nerimelaţi şi o gură în formă de inimioară. Câţiva zulufi încreţiţi cu drotul fluturând dintr-un batic. Maria zâmbea. Un zâmbet bun şi cinstit, ca un guleraş alb la o rochie de vară."

Imaginii mitizate (şi celei „romanţate") a Mariei, îi corespunde – după logica alăturării contrariilor, atât de caracteristică pentru construcţia romanului *„Orbitor"* – o alta, ancorată în prozaica realitate cotidiană: „Ce era cu mitizarea asta a mamei mele? Nimic niciodată nu mă apropiase de ea, nu-mi stârnise interesul pentru ea. Era femeia care-mi spăla rufele, care-mi prăjea cartofi, care mă trimitea la facultate chiar şi când aş fi vrut să chiulesc. Era mama, o fiinţă neutră, care arăta neutru, care îşi trăia viaţa modestă, plină de treabă, în casa noastră, în care eu fusesem mereu un străin."

Criticii au încercat, la rândul lor, să găsească explicaţiile acestei „mitizări". Mai mult decât prin „impulsurile incestuoase" (Livius Ciocârlie, *Suprafaţă şi adâncime în „Orbitor"*, în „Orizont" nr. 1 din 1998), un atare proces s-ar motiva prin obsesia creaţiei, a „miracolului naşterii" (Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu – micromonografie*). „Naşterea însăşi – notează acesta din urmă – pare la Cărtărescu momentul de graţie, momentul absolut, momentul-dincolo-de-care-nu-mai-există nimic." De aici, aura orbitoare ce învăluie minunea şi taina: „Un soare orbitor, de dimineaţă, se revărsa în cameră, şi în lumina insuportabilă, în miezul ei, am zărit-o pe mama, tânără şi goală, aşezată pe pat, cu pata de lupus pe şold, cu părul răsfirat pe umeri, privindu-mă şi zâmbindu-mi de bun venit."

Prin comparaţie, portretul tatălui, al lui ***Costel***, pare mai puţin spectaculos. Tânărul bănăţean, timid şi serios, nu lipsit de o anumită noblеţe moştenită de la poetul polonez, aristocrat din secolul al XVII-lea, devine un bărbat ursuz şi cârcotaş, prezent veşnic în faţa televizorului, cu un ciorap de damă pe cap (accesoriu ce serveşte la netezirea frezei).

În schimb, un alt „personaj" cu o anvergură colosală este ***Bucureştiul***, cu bulevardele, casele, anotimpurile şi viaţa lui secretă, „cu clădirea cenuşie a Universităţii întinsă pe o lungime uriaşă", „burta de cristal a CEC-ului, bilele din vârful hotelului Negoiu [...] şi ciupercile sucite ale bisericii ruse", cu „aisbergul încastrat cu antene parabolice al Palatului Telefoanelor", „falusul Foişorului de Foc", totul „înţesat de un popor de statui înfăţişând gorgone şi atlaşi şi cherubini şi Agricultura şi Industria şi toate Virtuţile şi pe Seneca şi pe Kogălniceanu şi pe Bălcescu şi pe Rosetti şi pe Vasile Lascăr, univers contorsionat de calcar şi ipsos şi bronz..." Numai la Mateiu Caragiale şi Mircea Eliade mai întâlnim un astfel de Bucureşti mitologic, seducător şi terifiant, deopotrivă.

Există apoi o mulţime de ***personaje episodice***, care, în ciuda spaţiului relativ restrâns pe care îl ocupă în economia romanului, se întipăresc în memorie, pentru că par coborâte din adâncurile visării (femeia uriaşă din lift, Carla şi Bambina, orbul) sau dintr-un „spaţiu" livresc bine circumscris (Mioara Mironescu pare desprinsă din romanul interbelic, Esther, din cel al obsedantului deceniu, Cedric, Albinosul sau Cecilia – dintr-o proză magică şi poetică, exotică şi realistă, à la Marques).

Acestea sunt argumente imbatabile în demonstrarea complexităţii romanului *„Orbitor"* (care s-ar preta foarte bine unei analize din perspectiva „esteticii" fractalice, fie şi numai pentru acribia cu care autorul examinează fenomenele haotice, datorate hazardului, cauzele şi modul de funcţionare al turbulenţelor, iregularităţile, anomaliile, coincidenţele nu cu totul întâmplătoare, misterul prin care „un fluture aşezat pe o frunză de guabe-n Antile declanşează un uragan în Colorado").

Scanned with OKEN Scanner

VI. POEZIA

ACCEPȚIUNI ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI POETIC. LIMBAJUL ȘI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC

Poezia este parte componentă a literaturii, alături de creația de ficțiune – proza și dramaturgia. Cel mai adesea, prin poezie se înțelege *totalitatea creațiilor scrise în versuri*, deosebindu-se, în funcție de tipul de mesaj artistic transmis, o ***poezie epică*** (specii reprezentative: epopeea, poemul, baladă), o ***poezie lirică*** (oda, imnul, pastelul, idila, meditația, elegia, satira) și una ***dramatică*** (tragedia).

Sub aspect structural și expresiv, primul și ultimul tip de poezie – epic și dramatic – se încadrează creației de ficțiune, adică operelor narative și celor dramatice (dramaturgiei), care au subiect literar, fir narativ, personaje etc.

Poezia epică poate fi ***orală (populară)*** sau ***scrisă (cultă)***. Cea dintâi are trăsăturile oricărei creații populare: caracter anonim, oral, colectiv, expresiv, sincretic, popular și național și se caracterizează prin diversitate. Ca specii literare ale acesteia, reprezentative sunt *baladele populare* („*Miorița*", „*Toma Alimoș*", „*Constantin Brâncoveanu*" etc.) și *legendele* („*Mânăstirea Argeșului*"), care cunosc o diversitate tipologică: vitejești (eroice), haiducești, istorice, păstorești, familiale (nuvelistice) sau fantastico-mitologice (primele) și mitologice, istorice sau toponimice (cele din urmă).

Poezia epică scrisă (cultă) este reprezentată de *poem* („*Dan, căpitan de plai*", „*Dumbrava Roșie*" de Vasile Alecsandri), de *balada cultă* („*Pașa Hassan*" de George Coșbuc), de *epopee* („*Țiganiada*" de Ion Budai-Deleanu), de *legendă* („*Legenda ciocârliei*" de Vasile Alecsandri), de *fabulă* („*Câinele și cățelul*" de Grigore Alexandrescu, „*Bivolul și coțofana*" de George Topârceanu ș.a.) sau de *basmul versificat* („*Călin Nebunul*" de Mihai Eminescu). Acestor specii în versuri li se adaugă speciile în proză care aparțin, de asemenea, genului epic – fie popular, fie cult, fără a se încadra însă poeziei.

Există și o ***poezie dramatică***, întrucât există numeroase piese de teatru scrise în versuri, fie în literatura universală (Shakespeare), fie în literatura română („*Răzvan și Vidra*" de B. P. Hașdeu, „*Vlaicu-Vodă*" de Al. Davila etc.)

În ceea ce privește ***definiția poeziei***, au existat numeroase încercări, însă nici una dintre ele completă, conceptul evoluând de-a lungul timpului în strânsă legătură cu fenomenul literar și curentele literare ale diferitelor epoci.

Dacă ar fi să facem ***un istoric al conceptului de poezie***, am observa că, în Antichitate, creația în versuri era văzută ca *mimesis* (imitație). Conform acestei concepții, poetul reproduce în opera sa lumea înconjurătoare, dar, cum aceasta nu este decât o copie imperfectă a lumii ideilor pure, mimesis-ul devine o copie a altei copii. Romanticii au completat conceptul de *poezie* prin *includerea sentimentului, a emoției* exprimate direct ca elemente definitorii, pentru că, așa cum susținea Hegel, frumosul este idee manifestată în formă sensibilă. Mai târziu, simboliștii au pus accent pe *muzicalitate*, iar în perioada interbelică apare *ideea poeziei pure*, care depășește contingentul și rațiunea. De aici s-a ajuns la *ermetism*, la încifrarea discursului liric, și apoi la *suprarealism*, potrivit căruia numai subconștientul poate să rețină fluxul primar al emoției. Pentru postmoderni, poezia presupune *joc, ironie, retorică* și apropiere de limbajul familiar.

Indiferent de interpretarea noțiunii de poezie, aceasta rămâne, în esență, *o creație artistică prin care se exprimă sau se sugerează în mod direct emoții, sentimente*, cu ajutorul *armoniei, al ritmului și al rimei, al imaginilor artistice*. Trăsătura dominantă a poeziei lirice este prezența ***eului liric***, care își exprimă direct impresiile, stările afective, punctul central al liricii fiind, așadar, individul cu trăirile lui interioare. Eul liric nu trebuie confundat cu autorul, cu creatorul operei, prin intermediul lui făcându-se auzită vocea poetului. Eul liric este *individualitatea creatoare care se manifestă într-o formă sau alta și apare în diferite ipostaze, în funcție de curentul literar căruia i se asociază*. Așadar, prin el se definește ipostaza creatorului, a artistului, el fiind eul creator care se contemplă în actul autoexprimării.

Totalitatea creațiilor lirice formează ***genul liric***, înmănunchiind operele literare caracterizate prin comunicarea de sine, printr-o subiectivitate sporită și prin intensitatea trăirilor exprimate direct.

Scanned with OKEN Scanner

În funcție de starea sufletească, de natura sentimentului, există o ***lirică cetățenească*** oglindită în *odă* („*Odă ostașilor români*" de Vasile Alecsandri, „*Grai valah*" de Vasile Voiculescu etc.), în *imn* („*Deșteaptă-te române*" de Andrei Mureșanu, „*Imn lui Ștefan cel Mare*" de Vasile Alecsandri etc.), în *satiră* („*Satiră. Duhului meu*" de Grigore Alexandrescu), în *pamflet* („*Spânzurați-l, de-i mișel*" de George Coșbuc) și în *epigramă* („*Unui poet pletos*" de Cincinat Pavelescu), precum și o ***lirică intimă*** sau ***erotică*** reprezentată, ca specii literare, de *elegie* („*Mai am un singur dor*" de Mihai Eminescu), de *romanță* („*De ce nu-mi vii*", „*Pe lângă plopii fără soț*" de Mihai Eminescu) și de *cântec* („*Cântec*" de George Topârceanu). Acestora li se alătură, ***lirica peisagistă*** care cuprinde ca specii literare *pastelul* („*Vara*" de George Coșbuc, „*Malul Siretului*" de Vasile Alecsandri ș.a.), *idila* („*Rodica*" de Vasile Alecsandri ș.a.) și *pastorala* („*Păstorița*" de George Coșbuc) precum și ***lirica de meditație*** sau ***filozofică*** ale cărei specii reprezentative sunt *meditația* („*Meditație*", „*Umbra lui Mircea. La Cozia*" de Grigore Alexandrescu, „*O noapte pe ruinurile Târgoviștei*" de I. H. Rădulescu etc.), *glosa* („*Glossă*" de Mihai Eminescu) și *poemul filozofic* („*Memento mori*" de Mihai Eminescu).

În lucrările aparținând acestor specii, autorii își exprimă sentimentele și atitudinea față de lumea „cetății" (comunității) în care trăiesc, dând expresie poetică iubirii, tristeții, regretului, nostalgiei, dezrădăcinării, vibrează profund și statornic, până la extaz, în fața frumuseților naturii sau își raportează propriul destin ori pe cel uman, în general, la cosmos, la timp și spațiu, la setea de a cunoaște, de a atinge absolutul.

Genul liric presupune, implicit, și noțiunea de ***lirism***, prin care înțelegem *un anumit tip de discurs prin care autorul comunică în mod direct cu cititorul*. Există două tipuri de lirism: unul *subiectiv* și altul *obiectiv*.

Lirismul subiectiv este *tipul de discurs liric în care primim mărturisirea directă a poetului, rostită cel mai adesea la persoana I*. El este un discurs de tip *confesiv*, specific poeziei de la începuturi și celei romantice. Există și discursuri lirice subiective în care eul liric este impersonal, ascuns și marcat din punct de vedere gramatical de persoana a III-a, dar cu toate acestea, poeziile transmit o percepție subiectivă a realității. Așa sunt pastelurile lui Alecsandri și poeziile-descrieri ale lui Bacovia, în care peisajul se confundă cu o anumită stare sufletească pe care poetul vrea s-o transmită cititorului, o autoreflectare a eului. Există și o situație inversă în lirica modernă: deși discursul liric este la persoana I, acesta nu implică un eu liric individual, ci unul tipic, care reflectă situațiile comune ale unei experiențe umane.

Lirismul obiectiv este *discursul liric în care comunicarea autorului cu cititorul se realizează prin intermediul unor măști și al unor personaje lirice*. Se suspendă într-o oarecare proporție subiectivitatea lirică și se aduce în prim plan subiectivitatea personajului liric (personajelor lirice). Acest tip de lirism există sub două forme: ***„lirica măștilor"*** și ***„lirica rolurilor"***. În lirica măștilor, poetul își exprimă sentimentele sub o mască străină, punând un personaj să exprime sentimente, idei, să aibă o anumită atitudine, cum se întâmplă în *„Rugăciunea unui dac"* a lui Mihai Eminescu. Alteori, masca nu se mai poate suprapune unui personaj liric, ci se remarcă o indeterminare a eului liric, care comunică printr-o voce impersonală, iar prin discursul liric se aduce în prim plan un „tu" impersonal, ca în *„Glossa"* eminesciană.

„Liricii rolurilor" îi este specific un discurs de tip narativ, cu un fir epic, așa cum se întâmplă în poezia lui George Coșbuc, în care se observă că personajele lirice reflectă concepția poetului, deși par a vorbi în nume propriu. „Lirica măștilor" și „lirica rolurilor" se deosebesc prin gradul în care eul liric se suprapune măștilor sau rolurilor jucate, însă se aseamănă tocmai prin substanța lirică a discursului, indiferent de vocea lirică delegată.

Există, așadar, o *lirică a eului* (lirismul subiectiv) și *o lirică a măștilor și a rolurilor* (lirismul obiectiv).

Lirismul obiectiv nu trebuie confundat cu poezia epică, pentru că aceasta din urmă are toate trăsăturile specifice unei opere epice – acțiune, momente ale subiectului, conflict, exprimare indirectă a gândurilor, a ideilor etc. prin intermediul personajului, al acțiunii și al naratorului. De pildă, o poezie cum este *„Luceafărul"* eminescian în care există mai multe *voci lirice* aparținând poetului și fiind reprezentate de eroi, nu trebuie confundată cu un poem precum *„Dan, căpitan de plai"* al lui Vasile Alecsandri, în care sunt povestite fapte, întâmplări săvârșite de personaje animate de sentimente nobile.

Scanned with OKEN Scanner

După cum am văzut, ***elementul esențial al textului poetic*** este ***eul liric***, care se află într-un anumit raport cu autorul, sau ***eul empiric***, în funcție de care pot fi determinate cele două tipuri de lirism – ***subiectiv și obiectiv.***

Pe lângă eul liric, trăsătură esențială a textului liric, în structura textului poetic se poate vorbi despre două feluri de compoziții: una ***exterioară*** și alta ***interioară.***

Compoziția exterioară sau ***construcția exterioară*** cuprinde *titlul poeziei, incipitul ei, grupajul versurilor, al strofelor, al cânturilor* etc.

Compoziția interioară se referă la un *motiv* central sau la existența mai multor motive, a unui *laitmotiv*, la *ideea poetică* și la *temă*, toate aflându-se în relație cu elementele cuprinse în compoziția exterioară.

Titlul și ***incipitul***, ca importante elemente ale compoziției exterioare, sunt proprii atât poeziei lirice, cât și celei epice, dar și prozei. ***Titlul*** poate fi un cuvânt („*Vara*" de George Coșbuc), o sintagmă („*Noapte de decembrie*" de Alexandru Macedonski) sau un enunț-propoziție sau frază („*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" de Lucian Blaga) pus în fruntea unei lucrări sau a unei părți distincte a ei, indicând rezumativ sau sugestiv cuprinsul acesteia. Acesta poate fi interogativ („*De ce nu-mi vii?*" de Mihai Eminescu), exclamativ („*Deșteaptă-te, române!*" de Andrei Mureșanu), conclusiv („*Astfel*" de Marin Sorescu), poate sugera: locul („*O scrisoare de la Muselim Selo*" de George Coșbuc), timpul acțiunii („*Aci sosi pe vremuri*" de Ion Pillat), numele unui personaj, de obicei personajul central („*Rodica*" de Vasile Alecsandri) ori poate avea sens propriu („*Lacul*" de Mihai Eminescu) sau figurat („*Dezîmblânzire*" de Nichita Stănescu). ***Incipitul*** este o formulă introductivă sau partea de început a operei care, în cazul poeziilor, are o anumită importanță expresivă dând contur ideilor, de aici pornindu-se discursul liric. Astfel, în poemul „*Luceafărul*", incipitul îl constituie prima strofă prin care se sugerează elementul fabulos și originea folclorică a creației, iar la multe dintre poezii incipitul îl constituie chiar titlul reluat în primul vers, fie cu forma identică, fie puțin modificat, adăugându-i-se și unii determinanți existenți în prima strofă („Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/și nu ucid/cu mintea tainele ce le-ntâlnesc [...]").

Tema, ideea, motivul și ***laitmotivul***, ca elemente ale construcției interioare, sunt, de asemenea, caracteristice atât poeziei lirice sau epice, cât și prozei. ***Tema*** este aspectul general de viață surprins de opera literară („despre ce este vorba" în linii mari în text): copilăria, prietenia, dragostea, războiul etc., iar ***ideea*** reflectă concepția și atitudinea scriitorului față de aceste aspecte generale de viață înfățișate, față de problemele vieții asupra cărora autorul se concentrează în operă, dar și semnificațiile profunde ale operei literare descoperite de receptor (de cititor) în procesul lecturii.

Astfel, în poezia „*O, rămâi...*" de Mihai Eminescu tema principală o constituie copilăria, căreia i se subordonează cea referitoare la natură și timp, iar ideea pune în evidență tristețea copleșitoare a poetului, rezultatul lui pentru trecerea timpului și, implicit, a copilăriei.

Motivul literar, un alt element de construcție al textului literar, este de fapt o modalitate prin care se realizează tema operei literare, deci este subordonat acesteia, cu grad de generalitate care se repetă fie în scrieri diferite, fie în cadrul aceluiași text. El poate reprezenta o situație generală (legătura om-natură, încercările personajului din basm de a depăși tot felul de obstacole, critica societății contemporane etc.), un obiect sau element din natură (codrul, oglinda, unele elemente vegetale, acvatice, muzicale, cosmice etc.), un număr simbolic, somnul, visul, o formulă („fortuna labilis", „carpe diem") etc.

Laitmotivul constă în repetarea unui element, de cele mai multe ori verbal, care este reluat cu o anumită periodicitate și în chip intenționat de autor în opera literară, folosit aproape ca un refren („Veniți, privighetoarea cântă și liliacul a-nflorit" – „*Noapte de mai*" de Al. Macedonski).

Alte elemente de construcție ale ***subiectului literar*** (expozițiune, intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant și deznodământ), prezente în proză, se întâlnesc și în poezie, dar numai în cea epică sau dramatică.

Ceea ce individualizează poezia lirică de celelalte categorii de opere literare în ceea ce privește construcția internă este prezența ***tablourilor, a secvențelor poetice (lirice)***, între care se stabilesc ***relații de opoziție și de simetrie*** respectând ordinea interioară și logica poeziei. Secvențele lirice se dezvoltă pornind de la o idee, o imagine din natură, un sentiment etc. și structurează întregul discurs liric. Astfel, în „Scrisoarea III" de Mihai Eminescu, pe lângă

Scanned with OKEN Scanner

incipit (prologul poemului) şi final (invocaţia adresată lui Vlad Ţepeş) există două tablouri prin care se pune în antiteză trecutul glorios cu prezentul decăzut din vremea poetului; la rândul lor aceste tablouri conţin mai multe secvenţe.

Importantă pentru orice tip de operă literară, cu atât mai mult pentru poezie, este ***imaginea artistică*** – acea reflectare sensibilă a realităţii înconjurătoare cu ajutorul cuvintelor, în cazul literaturii. Prin intermediul imaginilor artistice, *„realitatea obiectivă"* devine, prin ficţionalizare şi potrivit personalităţii şi talentului scriitorului, „realitate artistică" puternic marcată de subiectivitatea autorului. ***Imaginile poetice*** sunt tipuri de imagini artistice specifice poeziei şi caracterizate printr-un subiectivism accentuat. Ele pot fi vizuale, auditive, olfactive, tactile, chinestezice, sinestezice, în funcţie de simţurile cărora li se adresează, şi se bazează pe sensul conotativ (figurat) al cuvintelor, în construcţia lor folosindu-se în mod particular *figurile de stil.*

În analiza unui text literar trebuie să se aibă în vedere toate nivelurile limbii: ***nivelul fonetic*** (urmărindu-se prezenţa unor figuri de stil cum ar fi onomatopeea, aliteraţia, armonia imitativă, asonanţa, ecoul, rima, locul şi tipul vocalelor, accentuarea lor, pauza, intonaţia etc.), ***nivelul lexico-semantic*** (motive poetice, laitmotive, cuvinte polisemantice, sinonime, expresii, locuţiuni, arhaisme, regionalisme, neologisme, diminutive, augumentative etc.), ***nivelul structurii morfologice*** (frecvenţa unor părţi de vorbire, superlativul stilistic, dativul etic, dativul posesiv, timpurile şi modurile verbelor, vocative, interjecţii etc.), ***nivelul sintactic*** (topică, anacolut, digresiuni, elipsa, apoziţii, propoziţii exclamative şi interogative, paralelism sintactic etc.) şi ***nivelul stilistic*** (stilul funcţional căruia îi aparţine textul, îmbinarea şi schimbarea registrelor stilistice prezente în textul liric, imagini artistice şi figuri de stil prin intermediul cărora se realizează imagini artistice deosebite).

Creaţiile literare ilustrează ***stilul artistic (beletristic)*** ca ***stil funcţional***, care se caracterizează prin folosirea sensurilor figurate (conotative) ale cuvintelor în diferite contexte, prin originalitatea limbajului, individualizarea discursului, prin bogăţie lexicală şi noi structuri sintactice, valorificarea tuturor registrelor limbii, inclusiv a celor nonartistice şi chiar a termenilor care constituie aşa-zisa „estetică a urâtului", prin reactivarea vocabularului pasiv şi valorificarea celui curent etc.

Întregul sistem de imagini artistice, figuri de stil, toate integrate în opera literară formează ***imaginarul artistic sau poetic*** al creaţiei literare discutate. Cuvintele se organizează într-o anumită sintaxă, care modelează imagini purtătoare de noi realităţi şi sensuri, acestea alcătuind imaginarul poetic. Poeticul şi miticul se întâlnesc în imaginar pentru că poezia înseamnă ieşire din timpul real, cronologic (deci profan) şi pătrundere într-un alt timp (cel sacru, superior primului). În felul acesta, limbajul poetic dobândeşte expresivitate şi putere de sugestie, caracterizându-se uneori chiar şi prin ambiguitate.

Ca elemente componente ale imaginarului artistic, ***figurile de stil*** *reprezintă procedee specifice stilului artistic prin care sensurile conotative (figurate) sunt puse în evidenţă cu ajutorul limbajului figurat*, prin modificarea regulilor limbii, a legilor gramaticii. Ele vizează toate nivelurile limbii şi de aceea, există *figuri stilistice de sunet, figuri stilistice de sintaxă poetică* sau *de construcţie, figuri stilistice de adresare, figuri de stil semantice* şi *figuri stilistice de gândire şi compoziţie.*

1. Figurile de sunet, deci acele figuri stilistice operând la nivel fonetic, sunt *aliteraţia* şi *asonanţa.*

■ ***Aliteraţia*** sau ***armonia imitativă*** *este procedeul artistic care constă în repetarea unor consoane, grupuri de consoane sau silabe iniţiale aflate, de obicei, în rădăcina cuvântului, pentru obţinerea unui efect muzical sau onomatopeic.*

„Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie"
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

■ ***Asonanţa*** *este procedeul artistic care constă în repetarea aceleiaşi vocale accentuate, cu efecte expresive, în vederea exteriorizării unei stări sufleteşti.*

„Iată craiul socru mare..."
(M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*)

Asonanţa mai denumeşte şi rima imperfectă, iar cele două procedee artistice, aliteraţia şi asonanţa, sunt, de fapt, repetiţii de tip special.

2. Figurile de sintaxă poetică sau de **construcţie** sunt mai numeroase: *enumeraţia, refrenul, repetiţia, inversiunea, anacolutul, gradaţia* şi *paralelismul sintactic.*

■ ***Enumeraţia*** *este o înşiruire de mai mulţi termeni referitori la acelaşi aspect, cu scopul de a atrage atenţia asupra obiectelor sau faptelor înfăţişate.*

„Aici *stejarii, brazii şi fagii* trufaşi înalţă capul lor spre cer."
(N. Bălcescu, *Ardealul*)

■ ***Refrenul*** *este repetiţia identică sau aproximativ asemănătoare a unui vers (unor versuri) după fiecare strofă, pentru a accentua o anumită idee.*

„Cunosc o fântână pe calea umbrită;
.....
Pe valea umbrită cunosc o fântână;
.....
Pe valea umbrită cunosc o fântână."
(Al. Macedonski, *Fântâna*)

■ ***Repetiţia*** *constă în folosirea succesivă, repetarea unui sunet, a unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte, pentru a impune atenţiei o imagine, un aspect din realitate, o idee, un sentiment, o acţiune sau un obiect:*

„Ziua *ninge*, noaptea *ninge*, dimineaţa *ninge* iară!"
(V. Alecsandri, *Iarna*)

Repetiţia poate fi *la distanţă*, cu intercalări (ca în exemplul de mai sus) sau *imediată* (cuvintele repetate sunt alăturate):

„Care *vine, vine, vine*, calcă totul în picioare."
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

■ ***Inversiunea*** *este procedeul prin care se schimbă ordinea (topica) obişnuită a cuvintelor în propoziţii şi a propoziţiilor în fraze, cu scopul de a obţine efecte poetice deosebite prin accentuarea caracteristicii înfăţişate.*

„Plutea-ntr-acest *imens* senin."
(G. Coşbuc, *Vara*)

În versuri, inversiunea contribuie la realizarea ritmului şi a rimei, fiind de două feluri: *simplă* (la nivelul propoziţiei, al sintagmei) – „Să plutim cuprinşi de farmec / Sub lumina *blândei* lune [...]" (M. Eminescu; *Lacul*) şi *complexă* (la nivelul frazei) – „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare, / Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare [...]" (M. Eminescu, *Scrisoarea I*).

■ ***Anacolutul*** este o construcţie sintactică apărută prin întreruperea unei unităţi sintactice (propoziţie sau frază) din cauza schimbării tipului de construcţie începută. În limba literară este considerat o greşeală, dar în operele literare este motivat estetic, deoarece reproduce stilul oral sau contribuie la obţinerea unor efecte lirice sau umoristice:

„Nu cerem nimănui nimic, însă *oricine*
dacă el vrea-l numim şi prieten şi vecine."
(N. Stănescu, *Noi*)

■ ***Gradaţia*** este procesul artistic constând în trecerea treptată, crescândă (climax) sau descrescândă (anticlimax) prin care se urmăreşte evidenţierea unei idei sau nuanţarea exprimării. Gradaţie ascendentă: „Cad asabii ca şi pâlcuri risipite pe câmpie, / În genunchi cădeau pedeştri, colo caii se răstoarnă, / Când săgeţile în valuri, care şuieră, se toarnă / Şi lovind în faţă-n spate, ca şi crivăţul şi gerul, / Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul..."/ (M. Eminescu, *Scrisoarea III*). Gradaţie descendentă: „Şi gonind biruitoare tot veneau a ţării steaguri, / Ca potop de prăpădeşte, ca o mare turburată – / Peste-un ceas păgânătatea e ca pleava vânturată" (M. Eminescu, *Scrisoarea III*).

■ ***Paralelismul sintactic*** este un procedeu compoziţional, cu efect de intensificare, constând din reluarea mai multor cuvinte în aceeaşi ordine sau din construcţia simetrică a două sau a mai multor propoziţii, fraze, versuri sau strofe:

„Doina zic, doina suspin,
Tot cu doina mă mai ţin.

Scanned with OKEN Scanner

Doina cânt, doina şoptesc,
Tot cu doina vieţuiesc."
(*Doina*)

3. Figurile stilistice de adresare sunt *exclamaţia retorică, invocaţia retorică, apostrofa, interogaţia retorică, imprecaţia, invectiva.*

■ ***Exclamaţia retorică*** *este procedeul artistic care pune în evidenţă diferite stări emoţionale, sentimente puternice ale vorbitorului prin intermediul unor interjecţii, al adresării directe şi printr-o intonaţie exclamativă a întregului context.*

„*Aoleo!* Mă arde focul
Ca să-mi cerc şi eu norocul.
Aoleo! De rău, de bine
Ţipă sufletul în mine!"
(*Frunză verde magheran*)

Exclamaţia retorică conferă vioiciune dialogului şi dă relief personajelor.

■ ***Invocaţia retorică*** *este procedeul artistic care constă în adresarea directă către o persoană absentă sau imaginară, de la care nu se aşteaptă, de fapt, nici o intervenţie, nici un răspuns.*

„Priviţi, *măreţe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine...*"
(Andrei Mureşanu, *Deşteaptă-te române!*)

Această figură de sintaxă poetică se realizează cu ajutorul substantivelor în cazul vocativ, însoţite sau nu de interjecţii, şi este specifică *stilului retoric*, evidenţiind diferite tehnici ale vorbirii în faţa publicului.

Prin intermediul invocaţiei retorice, poetul se adresează unor personalităţi istorice, fiinţei iubite, unor elemente din natură, faţă de care îşi exprimă sentimentele şi al căror ajutor, într-o formă sau alta, îl invocă. Invocaţia retorică creează impresia de dialog imaginar cu un interlocutor.

■ ***Apostrofa*** *este un procedeu artistic retoric de adresare apropiat de invocaţia retorică, deoarece constă în apelul direct la un personaj (o personalitate anume), un interlocutor simbolic sau un element de decor personificat:*

„*Oltule*, care-ai fost martor [...]"
(Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

■ ***Interogaţia retorică*** *constă în adresarea unei întrebări sau a unui şir de întrebări care conţin, exprimat direct sau indirect, răspunsul.*

„*Voi sunteţi urmaşii Romei?* Nişte răi şi nişte fameni.
I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni."
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

■ ***Imprecaţia*** *este un procedeu artistic prin care se exprimă, sub formă de blestem, dorinţa pedepsirii unei persoane, având la bază o comunicare exclamativă, cu interjecţii, cu vocative şi imperative.*

„Alelei! Tâlhari păgâni!
Alei! Voi feciori de câni! [...]
Dare-ar Domnul Dumnezeu
Să fie pe gândul meu:
Să vă ştergeţi pre pământ,
Cum se sting norii de vânt,
Să n-aveţi loc de-ngropat,
Nici copii de sărutat."
(*Constantin Brâncoveanu*)

■ ***Invectiva*** *constă în folosirea unui cuvânt jignitor, a unei apostrofe violente şi injurioase la adresa unei persoane sau situaţii, prin utilizarea unui lexic dur:*

„Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi – nişte *mişei*!"
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Scanned with OKEN Scanner

4. Figurile stilistice semantice *sau* ***tropii*** *sunt structuri în care cuvintele sunt folosite cu sens figurat*, cele mai reprezentative fiind: *epitetul, personificarea, comparația, alegoria, eufemismul.*

■ ***Epitetul*** *este figura de stil prin care se exprimă însușirile deosebite, neașteptate ale obiectelor sau ale acțiunilor, prezentate uneori într-o lumină nouă, cu scopul de a-l impresiona pe cititor; el determină un substantiv sau un verb și poate fi exprimat prin adjectiv, substantiv, verb sau adverb.*

După *numărul de termeni*, epitetele pot fi: *simple* („prin acele *amenințătoare* stânci" – N. Bălcescu, *Ardealul*); *duble* („țară *mândră și binecuvântată*" – N. Bălcescu, *Ardealul*) sau *triple* („câmpia Ialomiței s-așterne *tăcută, netedă, uscată*" – Al. Vlahuță, *România pitorească*). Când enumerația conține mai mult de trei epitete, acestea sunt *în lanț*.

După *ceea ce exprimă*, epitetele sunt: *cromatice* (exprimă culoarea): „seninu-i *albastru și limpede*" – C. Hogaș, *Singur*; *cu rol personificator* (atribuie și însușiri omenești): „Codrii se zvârcoleau *neputincioși*" – C. Hogaș, *Singur*; *cu rol hiperbolizator* (contribuie la realizarea unei hiperbole): „*Gigantică* poart-o cupolă pe frunte" – G. Coșbuc, *Pașa Hassan*; *cu rol metaforic* (are un înalt grad de expresivitate și implică o comparație subînțeleasă, ca și metafora): „*Feți-Frumoși* cu păr de aur..." – M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*.

După *sensul lui*, epitetul mai poate fi: *oximoronic* („Neguri *albe, strălucite*, naște luna argintie", M. Eminescu, *Crăiasa din poveşti*) sau *onomatopeic* exprimat prin cuvinte care sugerează zgomote din natură („*Durduind* soseau călării ca un zid înalt de suliți", M. Eminescu, *Scrisoarea III*).

Există și o clasificare a epitetelor din punctul de vedere al *categoriilor estetice*, în epitete *ornante*, care exprimă o însușire care aparține clasei întregi: genului, speciei din care face parte („Ochii tăi *mari* caută-n frunza cea *rară*", M. Eminescu, *Sara pe deal*), epitete *individuale* care exprimă o însușire caracteristică individuală a obiectului sau care este legată de o împrejurare anume („Flori *albastre* tremur ude în văzduhul tămâiet", M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*) sau *sinestezic*, care exprimă translația olfactivă a impresiei vizuale („Primăvară... / O pictură *parfumată* cu vibrări de violet", G. Bacovia, *Nervi de primăvară*).

După *poziție*, epitetul poate fi: *postpus* (așezat după cuvântul determinat): „Umplu aerul *văratec* de mireasmă și răcoare" – M. Eminescu, *Călin (File din poveste)*, sau *antepus* (așezat înaintea cuvântului determinat): „Priveam fără de țintă-n sus / Într-o *sălbatică* splendoare" – G. Coșbuc, *Vara*.

■ ***Personificarea*** *este figura de stil prin care se atribuie însușiri, manifestări și acțiuni omenești obiectelor, elementelor naturii, ființelor necuvântătoare:*

„Doar *izvoarele suspină*,
Pe când *codrul* negru *tace* [...]"
(M. Eminescu, *Somnoroase păsărele*)

■ ***Comparația*** *este procedeul prin care se alătură doi termeni – personaje, obiecte, acțiuni, idei etc. – pe baza unor însușiri comune, unul dintre ei fiind mai puțin cunoscut decât celălalt, cu scopul de a evidenția caracteristicile primului termen; cei doi termeni se leagă în mod obișnuit prin cuvinte ca: „asemenea", „cât", „aidoma", „asemănător", „cum", „întocmai cum":*

„Postelnicul e roș *ca pătlăgica*"
(I. Teodoreanu, *Prăvale-Baba*)

Când se insistă asupra însușirii exprimate, termenii comparației se inversează:

„*Ca un glob* de aur luna strălucea"
(D. Bolintineanu, *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare*)

■ ***Alegoria*** *este figura de stil alcătuită dintr-o înșiruire de metafore, comparații, personificări etc., prin care se substituie o imagine prin alta în baza unor asemănări sau corespondențe și se exprimă noțiuni abstracte prin intermediul concretului.*

„Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mândră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;

Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa.
Brazi şi păltinaşi
I-am avut nuntaşi,
Preoţi, munţii mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii."
(*Miorița*)

■ ***Eufemismul*** *este procedeul artistic care constă în alternarea prin substituire sau perifrază a unei expresii dure, directe cu alta mai voalată, doar aluzivă: titlul poeziei „Ucigă-l toaca"* de Tudor Arghezi, din volumul *„Flori de mucigai"*, prin care se referă la o „arătare", la o „stafie", la „Satana".

5. Figurile stilistice de gândire şi de compoziţie sunt *antiteza, metafora, hiperbola, simbolul, oximoronul, metonimia, sinecdoca, sinestezia şi antonomaza.*

■ ***Antiteza*** *este procedeul artistic prin care scriitorul pune în contrast personaje, situaţii, idei, sentimente cu scopul de a reliefa unul dintre termeni prin celălalt.*

„Căci *voi* murind în sânge, *ei* pot să fie mari."
(M. Eminescu, *Împărat şi proletar*)

■ ***Metafora*** *este figura de stil care are la bază o comparaţie din care lipseşte termenul comparat, în felul acesta înlocuindu-se termenul obişnuit – propriu – cu cel neobişnuit – figurat – cu scopul de a se realiza un transfer de sens:*

„Mircea însuşi mână-n luptă *vijelia-ngrozitoare*"
(M. Eminescu, *Scrisoarea III*)

Aceste *metafore* se numesc *implicite*, cu *un termen* sau „in absentia", dar uneori se întâmplă ca ambii termeni ai comparaţiei să fie prezenţi, însă nelegaţi prin cuvintele *asemenea, ca, la fel cu* etc. Astfel de metafore sunt *explicite*, cu *doi termeni* sau „in praesentia": „Vodă-i *un munte*" – G. Coşbuc, *Paşa Hassan* şi *apozitive*: „Vedeam Ceahlăul la apus / *Un uriaş cu fruntea-n soare...*" – G. Coşbuc, *Vara.*

Metaforele pot avea şi ele *rol personificator*: „Pe ai ţării *umeri* dalbi" – V. Alecsandri, *Iarna*; sau *rol hiperbolizator:* „Şi vorba-i e *tunet...*" – G. Coşbuc, *Paşa Hassan.*

Există şi metafore exprimate prin verb şi acestea se numesc *metafore verbale*: „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratec / *Rumenind* străvechii codrii şi castelul singuratec" – M. Eminescu, *Călin (File din poveste).*

Dacă aceste metafore verbale se combină şi cu cele substantivale, iau naştere structuri metaforice complexe: „Zările *dau muguri de cocor*" – V. Voiculescu, *Toiul primăverii.*

Lucian Blaga vorbeşte despre două tipuri de metafore: *plasticizante* (care sporesc expresivitatea, o colorează, o nuanţează): „În joc cu piatra câte-un val / şi-arată *solzii* de pe pântec" şi *revelatorii* (care dezvăluie ceva ascuns): „... Că m-am însurat / Cu-o *mândră crăiasă, / A lumii mireasă* [...]".

■ ***Hiperbola*** *este figura de stil prin care se exagerează intenţionat însuşirile unei fiinţe, ale unui personaj literar, caracteristicile unui obiect, ale unui fenomen sau ale unei întâmplări, pentru a-l impresiona pe cititor.*

„Din când în când o trăsnitură colosală umplea văile munţilor: erau fagii, paltinii sau brazii ameţitor de înalţi,care, în căderea lor prăpăstioasă sfărâmau şi doborau tot în calea lor."

(Calistrat Hogaş, *Amintiri dintr-o călătorie*)

■ ***Simbolul*** *este procedeul artistic care constă în utilizarea unui obiect concret pentru a desemna un alt obiect sau, cel mai adesea, o idee abstractă.* Astfel, crinul simbolizează puritatea, laurul – victoria etc.

Scanned with OKEN Scanner

■ ***Oximoronul*** *este procedeul artistic care constă în asocierea neașteptată, cu efecte expresive surprinzătoare, a doi termeni contradictorii sau chiar cu semnificații opuse:*

„Așa-s de *negri* ochii tăi
Lumina mea."
(L. Blaga, *Izvorul nopții*)

■ ***Metonimia*** *constă în înlocuirea numelui unui obiect prin altul complet diferit, cu care se află într-o relație logică.* Astfel, ea înlocuiește cauza prin efect și invers: „Troienind cărările / Și gonind *cântările*" (M. Eminescu, *Revedere*); „Numai *gura* ei se aude afară", contexte în care cuvintele *cântările* și *gura* substituie substantivele *păsările* și *vocea*; alteori, opera este înlocuită cu numele autorului (admiră *un Grigorescu*) sau conținutul este redat prin conținător (*Oala* curge-n foc) etc.

■ ***Sinecdoca*** *se aseamănă cu metonimia, deoarece și ea înlocuiește un cuvânt prin altul, dar acesta se află într-un raport de cuprindere, exprimând întregul prin parte, partea prin întreg, pluralul prin singular sau invers:* „Intrase *sabie* în țară" (dușmani); „Steagul *turcului* se-nclină" (oastea turcească, soldații turci) etc.

■ ***Sinestezia*** *este un ansamblu de tropi prin care se realizează o îmbinare de senzații și imagini artistice:* „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet" (M. Eminescu, *Călin (File din poveste)* care pot fi de cele mai diferite tipuri – o imagine chinestezică, tactilă sau olfactivă.

■ ***Antonomaza*** *este un procedeu artistic prin care se înlocuiește un nume propriu de persoană cu un substantiv comun, tratat ca nume propriu:* „Bardul de la Mircești", pentru V. Alecsandri, „Luceafărul poeziei românești", pentru M. Eminescu etc.

Figurile de stil menționate pot fi incluse, conform programei pentru bacalaureat, în doar trei categorii: ***figuri de sunet*** *(aliterația),* ***figuri sintactice și de construcție*** *(enumerația, repetiția, paralelismul sintactic, refrenul, antiteza, interogația retorică, exclamația retorică, invocația retorică și simetria)* și ***figuri semantice*** *(epitetul, comparația, metafora, oximoronul, sinestezia și simbolul).*

Dacă toate aceste procedee artistice se referă la compoziția interioară a poeziei, ***versificația*** aparține nivelului compoziției exterioare, având însă un rol important în exprimarea ideii poetice. În acest caz, este vorba despre conceptele de ***vers***, ***strofă***, ***ritm***, ***rimă***, ***măsură***.

■ ***Versul*** *este constituit dintr-un rând dintr-o poezie, care poate fi marcat printr-o pauză mediană (cezura), iar unitatea lui semantică și sintactică poate continua la alt vers prin tehnica ingambamentului.*

Versul alb *este lipsit de rimă,* așa cum întâlnim în poezii ca *„Demonism"*, *„Ovidiu și poetul"* de Mihai Eminescu.

Versurile libere sunt versuri lipsite de rimă, adesea chiar de ritm, iar picioarele metrice diferă în cadrul aceleiași poezii, așa cum apar în creațiile lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi ș.a.

■ ***Strofa*** *este grupul de unul, două sau mai multe versuri; după numărul de versuri, se disting următoarele categorii:* ***monostihul sau monoversul*** *(un vers):* *„Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas"* – Ion Pillat, *Artă poetică;* ***distihul*** *(două versuri):* *„Privești de pe poteca ce urcă-n deal la noi, / Din zbor întâia brazdă cum cade pe zăvoi."* – Ion Pillat, *Mărțișor;* ***terțul sau terțina*** *(trei versuri):* *„De o gânganie mică, / Păru-n cap i se ridică / Și pielea i se furnică."* – Anton Pann, *Povestea vorbii;* ***catrenul*** *(patru versuri):* *„Văl de brumă argintie / Mi-a împodobit grădina, / Firelor de lămâiță / Li se uscă rădăcina.* – O. Goga, *Toamna.*

Celelalte tipuri de strofe, formate din mai multe versuri, se întâlnesc mai rar și se numesc cvintet / cvinarie (5), sextină / senarie (6), septimă (7), octavă / stanță (8), nonă (9), decimă (10), undecimă (11), duodecimă (12).

Unele poezii nu au versurile grupate în strofe, purtând numele de *astrofice* sau *continuative.*

■ ***Măsura metrică*** *este constituită din numărul silabelor dintr-un vers, care poate varia între 4 și 16-18 silabe.* De pildă, în versul „Doi-nă, doi-nă cân-tic dul-ce", măsura este de 8 silabe.

■ ***Ritmul*** *este succesiunea regulată a silabelor accentuate și neaccentuate dintr-un vers.*

Scanned with OKEN Scanner

■ ***Piciorul metric*** *este constituit din grupul sau din unitatea de ritm formată din două sau mai multe silabe, dintre care cel puțin una este accentuată.*

Troheul *este piciorul metric bisilabic, prima silabă fiind accentuată. În acest caz, ritmul se numește* ***trohaic****:*

„Doi-nă, doi-nă, cântic dul-ce"
/'_ _ /'_ _ / '_ _ /'_ _ /

(Folclor)

Iambul *este piciorul metric bisilabic în care accentul cade pe a doua silabă, ritmul numindu-se* ***iambic****:*

„Când tre-mu-rân-du-și ja-lea și sfi-a-la"
_ _'/_ _'/_ _'/_ _'/_ _'/_

(O. Goga, *Dăscălița*)

Aceste două tipuri de ritmuri se numesc ***binare***. Cele formate din trei silabe se vor numi ***ternare*** și sunt *amfibrahic, dactilic* și *anapestic.*

Amfibrahul *este piciorul metric trisilabic în care accentul cade pe a doua silabă, ritmul numindu-se* ***amfibrahic***:

„Cu-nosc o fân-tâ-nă pe va-lea um-bri-tă"
_ _'_ /_ _'_ _/_ _'_ _/_ _'_ _/

(Al. Macedonski, *Fântâna*)

Dactilul *este piciorul metric trisilabic în care accentul cade pe prima silabă, iar ritmul se numește* ***dactilic****.*

„Mih-nea în-ca-le-că, ca-lul său tro-po-tă"
/'_ _ _ / '_ _ _ / '_ _ _ / '_ _ _ /

(D. Bolintineanu, *Mihnea și baba*)

Anapestul *este piciorul metric trisilabic în care accentul cade pe a treia silabă, ritmul numindu-se* ***anapestic****:*

„A-min-ti-ri-le me-le fil-trau a-pa-rent ..."
_ _ _'/_ _ _'/_ _ _'/_ _ _'/

(Șt. Augustin Doinaș, *Stanțe*)

Există și ritmuri ***cuaternare*** (formate din patru silabe), dar acestea se întâlnesc mai rar: *coriambic* și *peonic.*

■ ***Rima*** *constă în forma aproape identică a sunetelor de la sfârșitul a cel puțin două versuri, începând cu o vocală accentuată.* Ea se clasifică după mai multe criterii. După versurile care rimează, este *monorimă, împerecheată, încrucișată* și *îmbrățișată.*

Monorima *conține aceeași rimă la mai mult de două versuri:*

„Pân-o fost Horea-mpărat,
Domnii nu s-au desculțat,
Nici în pat nu s-au culcat
Nici la masă n-au mâncat."

(*Pân-a fost Horea-mpărat*)

Rima împerecheată *este aceea în care versul 1 rimează cu 2, iar versul 3, cu 4:*

„ – Codrule cu râuri line
Vreme trece, vreme vine
Tu din tânăr precum ești
Tot mereu întinerești."

(M. Eminescu, *Revedere*)

În rima încrucișată*, versul 1 rimează cu versul 3, iar versul 2, cu versul 4:*

„Acolo unde-s nalți stejari
Și cât stejarii nalți îmi cresc
Flăcăi cu piepturile tari
Ce moartea-n față o privesc."

(I. Nenițescu, *Țara mea*)

Scanned with OKEN Scanner

***Rima îmbrățișată** se realizează între versul 1 și versul 4, iar versul 2 rimează cu versul 3:*

„Sus în brazii de pe dea*luri*
Luna-n urmă ține stra*jă*
Iar izvorul, prins de vra*jă*
Răsărea sunând din va*luri*."

(M. Eminescu, *Povestea teiului*)

În cazul ***rimei variate** sau **complexe** versurile rimează fără nici o regulă:*

„Și cum vine de la munte,
Blestemând
Și lăcrămând,
Toți ciulinii de pe vale
Se pitesc prin văgăuni,
Iar măceșii de pe câmpuri
O întâmpină în cale
Cu grăbite plecăciuni."

(G. Topârceanu, *Balada unui greier mic)*

După ***numărul de silabe*** din rimă, ea este *masculină* (formată din sunetele ultimei silabe): dr*um* / parf*um*; și *feminină* (formată din sunetele ultimelor două silabe): zburăt*oare* / fl*oare*.

După ***gradul de potrivire*** a sunetelor din rimă, ea este *perfectă* (toate sunetele sunt identice): o*țele* / Pep*ele*, ori *imperfectă* sau *asonanță* (diferă ultima vocală sau diftongul sub accent ori sunetele de după ultima vocală – diftong – sub accent): om*ăt* / tămâ*iet;* argi*nt* / licuri*nd*.

După ***locul unde se realizează rima***, ea este *finală* (între cuvinte de la sfârșitul versurilor) sau ***interioară*** (între un cuvânt de la jumătatea versului cu cel de la sfârșit sau între cuvinte din interiorul versurilor):

„Rămân stâ*ni* fără stăpâ*ni*"
(Folclor)

„Aurora-*ntârziată* nu *s-arată* sub frunziș."
(Al. Macedonski)

Scanned with OKEN Scanner

VII. EVOLUȚIA ȘI TIPOLOGIA POEZIEI

Literatura populară a existat înaintea celei culte sau scrise, ea începând să atragă atenția specialiștilor mai ales din secolul al XVIII-lea. În țara noastră, chiar cronicarii și Dimitrie Cantemir menționaseră anumite texte folclorice, obiceiuri, credințe și dansuri populare încă din secolul al XVII-lea. Ca urmare a acestui interes crescut pentru folclor, în prima jumătate a secolului al XIX-lea apar cele dintâi culegeri de creații populare, cea mai însemnată fiind aceea a lui Vasile Alecsandri (1812-1853), cele două volume de *„Poezii poporale. Balade (cântece bătrânești) adunate și îndreptate de V. Alecsandri"* publicate în 1852 și 1853, fiind reunite în 1866 sub *titlul „Poezii populare ale românilor"*.

În cadrul creației populare, un rol hotărâtor îl ocupă ***poezia***, atât cea ***lirică***, cât și cea ***epică***. Creațiile folclorice în versuri pot avea sau nu o funcție ritualică. Poezia folclorică având ***funcție ritualică*** cuprinde *poezia obiceiurilor* de Crăciun, de Anul Nou, de primăvară sau cea prin care *se invocă ploile*: colindele, *„Pluguşorul"*, *„Capra"*, *„Ursul"*, *„Jienii"*, *„Sâmbra oilor"*, *„Paparudele"*, *„Caloianul"*, dar și poezia legată de marile momente din viața omului (nașterea, nunta, moartea): orațiile, *„Cântecul miresei"*, *„Cântecul mirelui"*, *„Cântecul bradului"*, *„Zorile"*, bocetele. Aceste creații din urmă (*„Cântecul bradului"*, *„Zorile"*) sunt cunoscute sub numele de *poezia ceremonialului de trecere*, căreia i se adaugă *poezia descântecelor*.

Din ***poeziile fără funcție ritualică*** fac parte *cele lirice* (doina, cântecul propriu-zis, strigătura) și *creațiile epice în versuri* (balada, legenda, jurnalele orale), foarte cunoscute fiind balada „Miorița" și „Monastirea Argeșului", ultima socotită fie baladă, fie legendă datorită contaminării unor elemente specifice celor două specii literare. Atât *„Miorița"*, cât și *„Monastirea Argeșului"* sunt creații reprezentative ale liricii populare românești, deoarece ele ilustrează, potrivit afirmației lui George Călinescu din „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", două dintre miturile fundamentale ale românilor – mitul „existenței pastorale a poporului român" și mitul „estetic" sau al jertfei pentru creație.

În literatura română, *forme incipiente ale poeziei culte* se întâlnesc încă *din secolul al XVII-lea*, când mitropolitul Dosoftei (Dimitrie Barila) traduce și versifică „Psaltirea pre versuri tocmită" (1673), unde include și două poezii originale ale lui Miron Costin, cel care a scris și primul poem filozofic din literatura română, intitulat „Viața lumii".

Numărul poeților *de dinainte de 1800* se va îmbogăți, grație unor personalități ca Dimitrie Cantemir și Ion Budai-Deleanu; primul introduce părți versificate în *„Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea"* și în *„Istoria ieroglifică"* sau în *„Hronicul vechimii româno-mol-do-vlahilor"*, iar cel de-al doilea scrie epopeea *„Țiganiada"*, unică în literatura noastră, concepută în două variante, prima dintre ele fiind terminată în jurul anului 1800.

Istoricii literari fixează începuturile poeziei românești în jurul anului 1800, o dată cu perioada în care a scris Ienăchiță Văcărescu. Cu el, dar și cu ceilalți Văcărești (Alecu, Nicolae și Iancu), cu Matei Millo și cu Costache Conachi începe perioada *poeziei românești premoderne* (1780-1830).

Fiind boieri cultivați, aceștia își au sursele de inspirație în poezia medievală și renascentistă, de unde împrumută modele lirice ale literaturii universale. Poezia acestora este preponderent erotică, dar ei descoperă și sentimentul naturii sau meditează la trecerea timpului, la viață și moarte.

Ienăchiță Văcărescu scrie poezii ca *„Zilele ce oi fi viu"*, *„Într-o grădină"*, *„Amărâtă turturea"*, semnificative ca sonoritate populară chiar din titlurile lor. *Alecu* își va cânta și el iubirea în stihuri pline de *ahturi* compuse, unele, pentru Luxandra, iar *Nicolae Văcărescu* scrie o poezie erotică din care alungă jelaniile, dându-i astfel o notă mai viguroasă. *Iancu Văcărescu* își diversifică creația, dar tema erotică rămâne predominantă (*„Măsura gurei"*, *„La espresia fisionomiei unei fetițe"*, *„Hartomandia"*, *„La Amor"*, dar mai ales *„Primăvara amorului"* – de mai mare întindere). Lirica lui *Conachi* este închinată aproape exclusiv iubirii (poeziile dedicate, printre altele, Zulniei, *„Amoriul din prieteșug"*, *„Cine-i amoriul"* etc.).

În poeziile acestei perioade se găsesc ***germenii romantismului românesc***: profunzimea sentimentului erotic, apropierea de natură, al cărei farmec îl descoperă, sau meditațiile, e drept, naive, referitoare la trecerea timpului sau la problemele existenței umane.

Scanned with OKEN Scanner

1. POEZIA PAŞOPTISTĂ

Perioada paşoptistă (1830-1860) şi cea *postpaşoptistă* (1860-1867) corespund *romantismului românesc*, care se termină în 1889, o dată cu moartea lui Mihai Eminescu, cel mai de seamă romantic român, în opera căruia trăsăturile curentului ating cea mai înaltă realizare artistică. Cu alte cuvinte, aşa cum arată Nicolae Manolescu în „Istoria critică a literaturii române", vol. I, *romantismul românesc* începe cu Vasile Cârlova, care publică în 1830 primele poezii şi se prelungeşte până în 1889. În cadrul lui se poate vorbi despre un preromantism, un romantism propriu-zis şi despre postromantism sau romantism târziu.

Nu putem vorbi despre poezia paşoptistă fără a enunţa câteva dintre ***trăsăturile romantismului românesc***, căruia ea îi aparţine.

Doctrina paşoptistă şi, implicit, cea romantică îşi are punctul de plecare în două publicaţii care precedă „Dacia literară": „Curierul literar" (1829), cu suplimentul său cultural „Curiere de ambe sexe" (1837) în Ţara Românească, scoase de I. H. Rădulescu, şi „Albina românească" (1829), cu suplimentul „Alăuta românească" (1837) în Moldova, scoase de Gheorghe Asachi.

„Dacia literară", editată de M. Kogălniceanu (1840), conţine, prin articolul-program intitulat „Introducţie", manifestul romantismului românesc şi ea va fi urmată de „Propăşirea" (1844) şi de „România literară" (1855).

Conform acestui program, scriitorii paşoptişti vor avea în vedere realizarea unei literaturi originale, care să oglindească idealul eliberării şi al unităţii naţionale, profunzimea sentimentelor autorilor. Scriitorii paşoptişti cultivă evaziunea lirică în decor nocturn, preţuiesc frumuseţile patriei şi ale folclorului, satirizează viciile epocii în care trăiesc şi evocă realităţile sociale. Aşa se explică evadarea în trecut, cultivarea sensibilităţii, a imaginaţiei, contemplarea naturii, descoperirea infinitului spaţial şi temporal, importanţa acordată iubirii şi preţuirea libertăţii de creaţie.

Poeţii mai de seamă ai momentului 1848 şi ai romantismului românesc, în general, sunt Vasile Cârlova (1809-1831), Ion Heliade Rădulescu (1802-1872), Vasile Alecsandri (1821-1891), Andrei Mureşanu (1816-1863), Dimitrie Bolintineanu (1819-1872), Grigore Alexandrescu (1810-1885), Cezar Bolliac (1813-1881), Alecu Donici (1806-1860), Gheorghe Asachi (1788-1869).

În această perioadă se cultivă atât poezia lirică, cât şi cea epică, iar atenţia poeţilor se îndreaptă ***tematic*** către peisajul nocturn, interior, către ruinele trecutului şi mormintele înaintaşilor, dar şi către faptele de vitejie ale românilor dintotdeauna, spre natura patriei şi folclorul românesc sau spre aspectele sociale ale timpului. Aşa se explică şi diversitatea speciilor lirice şi epice în versuri abordate de poeţii vremii.

Astfel, elemente de ***pastel*** se întâlnesc în „Ruinurile Târgovişteі" de Vasile Cârlova sau în „Sburătorul" de Ion Heliade Rădulescu, ca, apoi, specia să fie impusă şi bogat ilustrată de pastelurile scrise de Vasile Alecsandri în perioada 1868-1869. Ca urmare a subiectivizării conţinutului şi a expresiei artistice, a concentrării asupra profunzimii sentimentelor încep să fie cultivate ***idila*** („*Rodica*" de Vasile Alecsandri), ***elegia*** („*Păstorul întristat*" de Vasile Cârlova, „*Elegie*" de Dimitrie Bolintineanu, „*Steluţa*" de Vasile Alecsandri), ***meditaţia*** („*Meditaţie*", „*Umbra lui Mircea. La Cozia*", „*Anul 1848*" de Grigore Alexandrescu, „*Visul*", „*O noapte pe ruinurile Târgovişteі*", de Ion Heliade Rădulescu ş.a.). Atmosfera multora dintre meditaţii este nocturnă, iar discursul liric capătă uneori accente sociale („*Răsăritul lunii. La Tismana*", „*Trecutul. La Mănăstirea Dealului*", „*Mormintele. La Drăgăşani*" de Grigore Alexandrescu). Acestor creaţii li se adaugă poeziile ancorate în evenimentele sociale ale vremii, care capătă forma ***odei*** sau a ***imnului*** cu caracter de marş („*Marşul oştirii române*" de Vasile Cârlova, „*Odă ostaşilor români*", „*Hora Unirii*", „*Deşteptarea României*", „*Moldova în 1857*" de Vasile Alecsandri, „*Un răsunet*" de Andrei Mureşanu etc.).

Ca reflex al unei atitudini civice faţă de realitatea socială, sunt cultivate ***satira*** şi ***epistola*** („*Satira. Duhului meu*" de Grigore Alexandrescu, „*Epistolă generalului Florescu*" de Vasile Alecsandri).

Mulţi dintre scriitorii amintiţi abordează şi specii epice în versuri care au drept scop concretizarea ideilor cuprinse în programul manifest al romantismului românesc. Astfel, este cultivată ***balada de inspiraţie folclorică*** („*Sburătorul*" de Ion Heliade Rădulescu) şi cea

Scanned with OKEN Scanner

istorică (*„Muma lui Ştefan cel Mare"*, *„Mircea şi solii"*, *„Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare"* ş.a. de Dimitrie Bolintineanu).

Tot de inspiraţie istorică sau legendară este şi ***poemul***, mai ales cel eroic, abordat în primul rând de Vasile Alecsandri: *„Dumbrava Roşie"*, *„Dan capitan de plai"* ş.a., la care se adaugă ***legendele***, scrise de acelaşi scriitor: *„Legenda ciocârliei"*, *„Legenda rândunicii"*, *„Legenda lăcrămioarei"*. Este cultivată şi epopeea, de către Ion Heliade Rădulescu (*„Anatolida"*, *„Mihaida"*) sau de Dimitrie Bolintineanu (*„Traianida"*). ***Fabuliştii*** cei mai de seamă ai perioadei sunt Grigore Alexandrescu şi Alexandru Donici, cu volume care poartă ca titlu numele speciei ilustrate (*„Fabule"*). Mai scriu fabule şi alţi autori, I. H. Rădulescu fiind unul dintre ei. De fapt, după cum se observă, aceiaşi scriitori au abordat specii literare diferite – lirice sau epice –, iar speciile nu se află întotdeauna în „stare pură", deoarece în aceeaşi creaţie se întâlnesc elemente de elegie, de meditaţie, de satiră etc.

Folclorul a fost şi el valorificat, prin prelucrare, de Anton Pann în *„Povestea vorbei"*, scriere care a impus ***snoava*** ca specie epică în literatura cultă. Folclorul a constituit şi izvor de inspiraţie pentru operele culte, un exemplu elocvent în acest sens fiind Alecsandri, cu volumele *„Legende"*, *„Legende nouă"*, *„Doine şi lăcrămioare"* ş.a.

Majoritatea scriitorilor acestei perioade au militat pentru sporirea expresivităţii limbii literare şi s-au străduit ca, prin scrierile lor, să ofere modele de exprimare armonioasă, pornind de la graiul viu al poporului, fără a elimina neologismele absolut necesare. Unul dintre cei mai de seamă scriitori ai acestei perioade este Vasile Alecsandri.

Vasile Alecsandri

Aşa cum îl caracteriza Titu Maiorescu în „Poeţi şi critici", Vasile Alecsandri este o personalitate marcantă a perioadei paşoptiste, valoarea lui constând în „această totalitate a acţiunilor sale literare", întrucât „Farmecul limbei române în poezia populară *el* ni l-a deschis; iubirea omenească şi dorul de patrie în inimele celor mai mulţi dintre noi *el* le-a întrupat; frumuseţea proprie pământului nostru natal şi a cerului nostru el a descris-o; [...] când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iaşi şi în Bucureşti, *el* a răspuns la această dorinţă scriindu-i comedii şi drame; când a fost chemat poporul să-şi jertfească viaţa în războiul din urmă, *el* singur a încălzit ostaşii noştri cu raza poeziei".

Născut la Bacău, în 1818 sau în 1821, într-o familie boierească, Vasile Alecsandri studiază mai întâi la Iaşi (1828) şi apoi la Paris (1834), de unde, în 1839, se înapoiază în ţară. Aici participă la marile evenimente contemporane – Revoluţia de la 1848, Unirea Principatelor Române, Războiul pentru Independenţă etc., care vor avea ecou important în opera sa. Aşa se explică existenţa poeziilor *„Deşteptarea României"* (1848), *„Hora Unirii"* (1856) şi volumul *„Ostaşii noştri"* (1878).

Debutul literar are loc în 1840, în revista „Dacia literară", cu nuvela romantică *„Buchetiera de la Florenţa"* şi în acelaşi an, i se joacă şi piesa *„Farmazonul din Hârlău"*.

Sub influenţa folclorului, pe care l-a cules în cele două volume (1852-1853) reunite apoi sub titlul „Poeziile poporale ale românilor" (1866), scrie volumele *„Doine şi lăcrămioare"* (1853) şi *„Mărgăritărele"*. Tot ca urmare a cunoaşterii creaţiei populare, văd lumina tiparului şi volumele „Legende" şi „Legende nouă", scrise între anii 1872 şi 1874. De asemenea, un loc aparte în creaţia sa îl ocupă şi pastelurile deosebit de apreciate în epocă, atât de cititori, cât şi de critică.

Dacă poezia sa stă sub influenţa evenimentelor sociale şi a folclorului, proza semnată de V. Alecsandri aparţine unor categorii diverse: este romantică (*„Buchetiera de la Florenţa"*), socială (*„Istoria unui galbân şi a unei parale"*), memorialistică (*„Vasile Porojan"*) sau descriptivă (*„O primblare la munţi"*, *„Iaşii în 1844"*, *„Borsec"*, *„Balta Albă"*).

Afirmându-se şi în domeniul teatrului, V. Alecsandri este creatorul unui repertoriu de piese originale româneşti, conducând o vreme „Teatrul Naţional din Iaşi". Astfel, a scris piese comice, cum sunt cele din ciclul *Chiriţelor*, drame istorice de natură romantică (*„Despot-Vodă"*), drame cu subiecte clasice (antice) – *„Fântâna Blanduziei"* (1854) şi *„Ovidiu"* (1855), ultimele corecturi ale acesteia fiind făcute în 1890, anul morţii sale.

Scanned with OKEN Scanner

„Mezul iernei"

Vasile Alecsandri a marcat, prin creaţia sa diversificată, un moment semnificativ în evoluţia literaturii paşoptiste. El este şi creatorul pastelului în literatura română şi unul dintre reprezentanţii de seamă ai acestei specii literare.

Între 1868 şi 1869 publică o serie de ***pasteluri*** în „Convorbiri literare" adunate în final într-un volum pe care critica îl apreciază fără rezerve.

Tematic, pastelurile lui Alecsandri pot fi grupate în patru cicluri mai importante: cel al anotimpurilor, al muncilor agricole, al Mirceştilor şi un ciclu exotic. Motivele recurente sunt: lunca, râul, plaiul, dumbrava, valea, muntele, copacul, lacul, soarele înfăţişate într-unul dintre anotimpurile menţionate.

Ca şi Coşbuc, V. Alecsandri cântă natura în toate anotimpurile („*Sfârşit de toamnă*", „*Iarna*", „*Oaspeţii primăverii*", „*Secerişul*" etc.), dar, dacă pentru poetul din Hordoul Năsăudului anotimpul preferat este vara, atenţia „bardului de la Mircesti" se opreşte asupra iernii înfăţişate în momente şi ipostaze diferite: „*Iarna*", „*Gerul*", „*Viscolul*", „*La gura sobei*", „*Mezul iernei*", „*Sfârşitul iernii*" etc.

Aşa cum remarca şi Titu Maiorescu în *Direcţia nouă (1872)*, pastelurile „bardului de la Mircesti" sunt „toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte". Desigur că pastelurile luate în parte sunt inegale, însă „Iarna" şi „Miezul iernei" se încadrează, neîndoielnic, în categoria celor mai valoroase, deşi apar la o distanţă în timp de aproximativ un an.

După primele nouă pasteluri publicate la 1 aprilie 1868, în „Convorbiri literare", şi după un alt set de nouă bucăţi, care apar în numărul 6 din 15 mai 1868 al aceleiaşi reviste, la 1 februarie 1869, văd lumina tiparului alte şase pasteluri în nr. 23 al publicaţiei. Între acestea figurează şi *Mezul iernei*, care completează tematic seria pastelurilor închinate anotimpului alb.

În întreaga poezie, Vasile Alecsandri descrie o noapte de iarnă, cu un ger cumplit. Poezia este un ***pastel***, întrucât scriitorul descrie aspectele din natură care compun ***peisajul hibernal***, evidenţiind cu sensibilitate notele lor caracteristice. Datorită dimensiunilor impresionante ale peisajului descris şi a caracterului său unitar, Vasile Alecsandri creează un tablou în versuri, prin intermediul căruia ne transmite şi propriile sentimente în faţa măreţiei naturii. De fapt, poetul însuşi percepe această descriere ca pe un tablou, dovadă fiind exclamaţia de la începutul strofei a treia: „O! tablou măreţ, fantastic!", prin care el îşi exprimă direct sentimentul de admiraţie în faţa măreţiei şi nemişcării naturii.

În **strofa întâi** este evocat şi descris, mai ales prin consecinţele sale, gerul „amar, cumplit" al miezului de iarnă. Sub influenţa devastatoare a gerului, natura se transformă complet, căci îngheţul a cuprins până şi astrele, şi cerul, iar orice urmă a vegetalului a dispărut, acesta fiind înlocuit de regnul mineral, senzaţia mai profundă fiind de cădere în somn geologic, de pietrificare a elementelor (Eugen Simion). Astfel, stejarii „trăsnesc" (variantă fonetică pentru „trosnesc") în păduri, „stelele par înghetate", cerul, „oţelit", iar „zăpada cristalină" de pe câmpii a căpătat consistenţa şi densitatea diamantelor „ce scârţâie sub picioare".

Dominante sunt în această strofă imaginile vizuale, realizate prin intermediul epitetelor „zăpada *cristalină*", „câmpii *strălucitoare*", „lan de *diamanturi*", care sugerează culoarea albă. Peisajul este perceput şi auditiv, şi tactil: este atâta linişte în jur, că se aude trosnetul stejarilor şi scârţâitul zăpezii, iar gerul este atât de „amar, cumplit", încât creează senzaţia de stingere a vieţii. Imaginile auditive ale strofei sunt realizate prin utilizarea verbelor „trăsnesc" şi „scârţâie", în care consoanele *t, r, s, ţ* sugerează scrâşnetul mineral, sec al elementelor naturii atinse de gerul neîndurător, caracteristică evidenţiată prin epitetul dublu, progresiv „ger *amar, cumplit*".

În **strofa a doua** măreţia tabloului naturii, solemnitatea rece capătă în mintea poetului forma unui „templu maiestos", al cărui element de bază este „bolta cerului senină", sprijinită de „înaltele coloane", sugerate de fumurile albe ce „se ridică în văzduhul scânteios". Aici, în această măreaţă construcţie, luna îşi va aprinde „farul tainic de lumină", sporind frumuseţea rece şi neclintită a peisajului şi misterul acestui templu uriaş, cu înfăţişare aproape fabuloasă.

Scanned with OKEN Scanner

Iese în evidență din nou darul vizual al poetului, element esențial al artei sale descriptive („fumuri *albe*", „văzduh *scânteios*", „bolta cerului *senină*", „farul *tainic de lumină*"), imagini vizuale realizate prin epitete ce sugerează aceeași culoare albă. Uimirea și admirația poetului față de natură sunt evidențiate prin epitete („templu *maiestos*"), comparații („fumuri albe [...] ca înalte coloane"), metafore („farul tainic de lumină") și personificări realizate prin verbe reflexive („se așază bolta", „luna își aprinde").

Aceste sentimente abia sugerate se accentuează **în strofa** următoare, **a treia**, când, neputându-și reține prea plinul sufletesc și strania încântare în fața solemnității naturii, poetul exclamă: „O! tablou măreț, fantastic!", ca, apoi, să evidențieze și celelalte minunății ale acestui impresionant templu: miile de stele care „ard ca vecinice făclii", munții care îi sunt altare și codrii – adevărate orgi sonore („organe sonoare") – unde se aude vuietul îngrozitor al crivățului. Ideea de solemnitate, de măreție stranie este sugerată tocmai de strălucirea stelelor și de șuierul crivățului, prin intermediul imaginilor vizuale și auditive realizate cu ajutorul epitetelor („stele *argintii*", „*nemărginitul* templu", „note-*îngrozitoare*", „*vecinice* făclii"), al comparațiilor („ard *ca vecinice făclii*"; „munții sunt a lui altare", „codrii organe sonoare") și al personificărilor („crivățul pătrunde, scoțând note").

Senzația de neclintire, de încremenire, de pustietate și tăcere apăsătoare este reliefată *în prima parte* a ***strofei finale*** printr-o enumerație în gradație ascendentă, prin repetarea adjectivului pronominal negativ „nici un" și prin simetria construcției ultime: „Totul e în neclintire, fără viață, fără glas; / Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas". Până aici tabloul este static, înghețat parcă, creând acel sentiment al „neclintirii totale, al tăcerii absolute, al suspendării vieții" (Șerban Cioculescu – apud *Alecsandri. Pasteluri.* Antologie, prefață, note și bibliografie de Paul Cornea), astfel autorul sugerând caracterul grandios al anotimpului.

În final însă este sugerată viața prin apariția unui lup „ce se alungă după prada-i spăimântată". Astfel, tabloul se dinamizează prin această imagine motorie, însă mișcarea nu rupe armonia, grandoarea și misterul peisajului, deoarece lupul apare asemenea unei „fantasme" sub razele lunii, care aleargă după o pradă „spăimântată".

Imaginea vizuală finală este realizată prin metafora „o fantasmă se arată", iar trecerea de la static la dinamic este reliefată prin antiteza „neclintire" – „se alungă" (cu sensul de „fuge"), care creează și o imagine a mișcării.

Prin **întreaga poezie**, Vasile Alecsandri evocă sălbăticia iernii „cu un simț colosal al imensității cosmice" (Mihai Drăgan în *Postfață* la „Pasteluri și legende"), pentru că descrierea pendulează între terestru și celest, dovadă fiind elementele care aparțin ambelor planuri: de o parte, pădurile cu stejarii, gerul, zăpada, câmpiile strălucitoare, fumurile caselor, munții, codrii, crivățul, lupul, iar, pe de altă parte, stelele, luna, cerul, razele, bolta cerului. Legătura dintre cele două planuri se realizează în primele două strofe prin două conjuncții coordonatoare copulative: *iar* („și") și *și*, iar în ultima strofă, datorită schimbării registrului imagistic, apare ca element joncțional conjuncția coordonatoare adversativă *dar*.

Totodată, în poezie există câteva cuvinte-cheie, în jurul cărora gravitează, subordonându-li-se, alte cuvinte în care se concentrează întreaga semnificație a poeziei: ***ger amar, cumplit*** – *stelele ... înghețate, cerul ... oțelit, zăpada cristalină, câmpii strălucitoare, crivățul*; ***templu maiestos*** – *bolta cerului senină, fumuri albe ca înaltele coloane, luna, stele argintii, munții ... altare, codrii organe sonoare*. Toate acestea sunt elemente cu ajutorul cărora poetul descrie sălbăticia iernii, dar sugerează și un spațiu infinit caracterizat prin solemnitate și grandoare.

În fața unei asemenea măreții a naturii, sentimentele de uimire nereținută, de admirație nemărginită ale poetului sunt exprimate direct prin propoziții enunțiative, exclamative și interogative, așezate pe primul loc în structura strofelor din care acestea fac parte: „În pădure trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!" „O! tablou măreț, fantastic!" „Dar ce văd?".

Această ultimă propoziție, ca și folosirea verbului *a părea* în prima strofă sunt singurele elemente care sugerează prezența poetului, atât ca spectator, cât și ca intermediar între peisaj și cititor, făcându-l pe acesta din urmă părtaș la propriile trăiri.

Scriind pasteluri, Vasile Alecsandri „a ajuns la gradul cel mai înalt de artă și la culmea talentului său" (G. Vârnav Liteanu, apud *Alecsandri. Pasteluri*, Antologie, prefață, note bibliografice de Paul Cornea). De aceea, „o dată cu trecerea anilor, s-a vădit din ce în ce mai

Scanned with OKEN Scanner

limpede că *Pastelurile* nu constituie o realizare de conjunctură, un succes destinat epuizării de îndată ce dispar condiţiile ce le-au favorizat. Ele s-au menţinut în preţuirea generală şi după apariţia lui Eminescu şi după stingerea lui Alecsandri. Prin intermediul manualelor şcolare, au intrat în sumarul cărţilor de citire, înrădăcinându-se adânc în memoria colectivă" (Paul Cornea, *op. cit.*).

„Malul Siretului"

Temele pastelurilor lui Vasile Alecsandri sunt subordonate naturii, fie că e vorba despre anotimpuri, despre fenomene ale naturii, muncile câmpului, momente ale zilei, fie despre spaţiul copilăriei sau despre cel intim, familial.

Motivele care li se subordonează sunt câmpia, valea, dumbrava, lacul, râul, luna, soarele, elemente prin care se exteriorizează stările sufleteşti ale scriitorului, corespunzătoare unei viziuni solare optimiste.

Pastelul „Malul Siretului", publicat în revista „Convorbiri literare" nr. 5/1 mai 1869, are ca temă zugrăvirea frumuseţilor plaiurilor natale, elementul central al descrierii fiind Siretul, unul dintre locurile mirifice ale copilăriei poetului.

Titlul face trimitere directă la acest colţ mirific de adâncă aducere aminte, al cărui mal este nu atât loc de popas, cât de contemplaţie a tot ceea ce-l înconjoară.

Prima strofă a poeziei are în centru imaginea râului surprins în planul depărtat, în momentul trecerii de la noapte la zi, timp propice reveriei. Acum, elementele reale, concrete ale peisajului capătă dimensiuni şi conotaţii mitice, fabuloase: „Râul luciu se-convoaie sub copaci ca un balaur, / Ce în raza dimineţii mişcă solzii lui de aur", iar elementele cadrului cosmic („aburii uşori ai nopţii") se împletesc cu cele telurice („lunca", „râul") într-un joc de lumini şi umbre, invadate în final de lumina dimineţii.

Prezenţa eului liric este puternic marcată în **strofa a doua**, unde acesta apare într-o ipostază contemplativă în faţa râului personificat, aflat într-o mişcare lentă, meandrică. Mărci ale eului liric sunt pronumele personale şi reflexive de persoana întâi („eu", „mă") şi formele verbale de aceeaşi persoană („mă duc", „mă aşez", „privesc"), iar cadrul natural este unul mai apropiat privitorului realizându-se o comunicare intimă cu natura.

Planul depărtat al descrierii prezent în prima strofă şi cel apropiat din cea de-a doua strofă creează o imagine de ansamblu, aproape panoramică, urmată în strofa a **treia** de o detaliere a peisajului, o îmbogăţire a lui cu alte elemente ce-i conferă diversitate şi dinamism. Salcia pletoasă, mreana care „saltă-n aer", „viespea sprinteioară", „sălbaticele raţe", elemente ale regnului vegetal şi animal, creează impresia de viaţă tumultoasă, de varietate impresionantă a formelor existenţei terestre. Dinamismul strofei este dat şi de prezenţa adverbului „când" de la începutul primelor trei versuri, care, nefiind relativ, sugerează alternanţa prin sensul lui adversativ, fiind sinonim cu „ba" sau „uneori" / „alteori".

În **strofa finală**, eul liric devine meditativ, nostalgic, poetul asociind curgerea râului cu cea a timpului şi a vieţii, fără a-şi părăsi ipostaza contemplativă şi, de aici, o anumită monotonie a descrierii. Starea aceasta sufletească dispare când apare o „şopârlă de smarald" care învigorează din nou peisajul şi îi atrage atenţia poetului.

Revine aici acelaşi sentiment stenic, izvorât din permanentul farmec al naturii, prezent în multe dintre pastelurile lui Alecsandri prin apariţia în final a unui element de mişcare.

Poetul se implică în peisaj, trăirile sale fiind determinate de farmecul acestuia. Astfel, o serie de imagini vizuale în care domină auriul („râul *luciu*", solzii... *de aur*") şi verdele („mult *verde*", „şopârlă de *smarald*") sunt în deplină concordanţă cu lumina din sufletul poetului şi cu satisfacţia produsă de minunăţiile naturii. În conturarea lor, sunt prezente epitete, cum ar fi: „luciu", „de aur", „de smarald", iar comparaţiile „aburi uşori ca fantasme", „râul... ca un balaur" au menirea de a completa imaginea feerică, de basm, a peisajului.

De o forţă expresivă impresionantă este personificarea râului, a Siretului, care „se-nconvoaie", „mişcă solzii", „la cotituri se pierde", „se schimbă-n vălurele", „adoarme la bulboane", „-n veci curge făr-a se opri din cale", astfel el devenind „un erou liric", în sensul de obiect al contemplaţiei poetului. Toate celelalte elemente ale cadrului natural – prundişul, lunca, salcia,

Scanned with OKEN Scanner

mreana etc. – intră într-o relație de subordonare față de el, dar realizând un anumit echilibru, o armonie specifică mișcării intime a naturii.

Pastelul „Malul Siretului" are perfecțiunea clasică a tuturor pastelurilor lui Vasile Alecsandri, fiind structurat în patru catrene cu rimă împerecheată, măsură de 16 silabe și ritm trohaic. Discursul liric curge lin, devenind apoi frenetic, convingător și acaparator prin feericul și strălucirea peisajului. Descrierea este odihnitoare prin discreția și armonia ei, imaginile sunt calde, solare, iar confesiunea sinceră, calmă, căci și acest pastel, ca mai toate pastelurile lui Alecsandri, „reprezintă o lirică a liniștii și a fericirii rurale [...]" (George Călinescu, *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*).

„Baba-Cloanța"

Această poezie a fost publicată pentru prima oară în revista „Propășirea", în anul 1844, și inclusă apoi în ciclul „Doine și lăcrămioare", adunând poezii scrise între 1842 și 1852. Sursa ei de inspirație – folclorul – este evidentă atât din titlu (numele unui personaj negativ, malefic din basmele noastre populare), cât și din moto: „Baba-i calul dracului (Vorbă veche)".

Constatăm de la început prezența a două trăsături romantice, și anume inspirația de natură folclorică și prezența unui personaj straniu. Ca specie literară, poezia este o ***baladă cultă*** de 155 de versuri, care exemplifică vorba veche pe care o va trata în proză I. L. Caragiale potrivit căreia „baba-i calul dracului". Balada are un ***subiect erotic***: o femeie, care nu este tânără, ci o babă, vrea să-și cucerească cu orice preț iubitul.

Întregul text, la nivelul structurii este construit pe alternanța dintre expunere și monolog sau dialog. ***Prima secvență*** – incipitul – este formată din două strofe și o înfățișează pe babă troncănind într-o atmosferă nocturnă, misterioasă, privind „Când la luna cea bălaie,/ Când la focul cel din sat."

Urmează ***primul dintre cele trei monologuri*** ale babei, care ia formă de descântec cu elemente de imprecație, evidentă influență folclorică. Ea alungă prin descântec Urâtul, chemându-l pe Făt-Frumos, căruia îi promite dragostea ei și pe care îl amenință însă cu Iadul, cu Satan, cu Feară-Verde, Sânge-Roș și Hraconit, spirite malefice, „stihii dușmane omului", așa cum notează însuși poetul, în situația în care dorința nu i se va împlini.

Secvența următoare, constituită dintr-o strofă, este ca și incipitul, tot expozitivă și face trecerea spre ***al doilea monolog*** al femeii, o chemare înflăcărată, adresată de data aceasta direct iubitului. Mâhnită de independența tânărului baba devine mai patetică, mai agitată și chemarea, mai arzătoare, „de o ardoare grotescă" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Promisiunile făcute sunt mult mai numeroase: îl va dezmierda („Cu noaptea ți-oi cânta, / Ca pe-o floare te-oi căta"), îl va ocroti („De diochi, de soarte rele / Și de șerpi te-oi descânta") și îl va înveșmânta în haine de împărat, ca semn al prețuirii și al supunerii („Că mă jur în ceas curat / Să-ți torc haine de mătasă, / Haine mândre de-mpărat"). Chemarea rămâne însă fără răspuns și disperarea babei crește pentru că există pericolul ca viața să i se sfârșească o dată cu lâna din fuior („Vin ca pasărea-ntr-un zbor / Pân'ce viața-mi se sfârșește / Ca și lâna din fuior").

Urmează ***o nouă strofă de trecere*** înfățișând starea în care se află baba când lâna din fuior s-a terminat: „geme", „plânge", „își frânge mâinile". Ca ultimă soluție, ea îl imploră pe Satan „Crunt strigând spre răsărit [...]".

Secvența următoare cuprinde dialogul dintre femeie și Satan, pe care aceasta îl cheamă în ajutor. Eroina face cu el un pact, vânzându-și sufletul („Că de-acum pe vecinicie / Ție sufletul îmi vând"), motiv faustian, des întâlnit în creația romanticilor și care, ca urmare, nu apare întâmplător în poezia lui Alecsandri.

În replica sa, Satan (în doar o strofă) comunică clar, concis hotărârea de a accepta pactul cu o condiție: să-l ducă la „cea baltă [...] și-mpregiuru-i de trei ori". Replicile celor două personaje sunt despărțite de o strofă în care este descrisă înfricoșătoarea apariție a lui Satan, iar dialogul este urmat de ***o altă secvență***, cea mai întinsă, formată din unsprezece strofe, în care autorul apelează din nou la expunere. Cu ajutorul descrierii și, în special, al narațiunii sunt reliefate consecințele pactului încheiat de femeie cu diavolul.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, dorind să-şi vadă iubitul, ea devine „calul dracului" şi, urmată de o cohortă de duhuri rele („Mii de duhuri ies la lună / Printre papură zburând / Şi urmează şuierând / Baba Cloanţa cea nebună / Care-aleargă descântând"), se apropie la doi paşi de idealul şi idolul ei, dar, tocmai în acel moment, cântecul cocoşului năruie orice speranţă de împlinire a dorinţei.

O dată cu prăbuşirea lui Satan şi a babei „în băltoiul mucezit", apa clocoteşte, se-nvârte în cercuri, vuieşte, pentru ca, pe neaşteptate, atmosfera să devină calmă şi „faţa lunei înălbită" să se legene pe unda „liniştită".

Urmează ***finalul***, cu ***cel de-al treilea*** monolog al babei, care este, de fapt, o reproducere a unei singure strofe dintre cele cinci constituind chemarea adresată anterior flăcăului. Ea se pierde ca un ecou îndepărtat, ca un strigăt în pustiu, pentru că totul este iremediabil pierdut.

Din tot ceea ce a fost, nu rămâne, pentru viitorime, pentru călătorul ce trece noaptea „şuierând" pe malul apei, decât glasul jalnic, suspinând permanent din adâncuri după voinicul pierdut.

În întreaga poezie, autorul foloseşte forme regionale şi populare („diochi", „soarte", „cele fete", „dismierdat", „vârcolaciul", „mânele", „hău", „încungiuri", „abie", „împregiuru-i", „buhnă", „răpede" etc.), prin care sugerează sursa de inspiraţie: folclorul, dând astfel autenticitate şi originalitate operei.

Se observă totodată ***ironia*** de tip romantic, sursa fiind personajul principal, ca promotor al impulsului erotic. Contradicţia dintre vârsta eroinei şi înflăcăratele ei sentimente generează un efect comic deosebit, care se combină cu ***aspectul terifiant al povestirii, diminuat în final*** de deznodământul acţiunii, şi-i imprimă o notă fantastică. În felul acesta, fantasticul nu mai rămâne tenebros, ci devine feeric. Aceeaşi notă veselă este evidentă şi în momentul în care Satan se prăbuşeşte cu jertfa sa în „băltoiu mucezit", o dată cu cântecul cocoşului, loc de unde baba continuă să-şi cheme iubitul.

O altă notă originală a operei este ***elementul pitoresc***, evident în secvenţele expozitive, încât fiecare dintre ele poate fi transpusă pictural. Aceasta nu împiedică însă prezenţa ***mişcărilor rapide, a apariţiilor grăbite***, şi de aceea acţiunea capătă un dinamism uluitor, aşa cum este apariţia lui Satan şi cavalcada demonică din secvenţa penultimă, asemănătoare celei din *„Mihnea şi baba"* de D. Bolintineanu.

Senzaţia de dinamism este creată nu numai cu ajutorul aglomerărilor verbale, ci şi de versificaţia poeziei. Strofele sunt formate din cinci versuri, cu rimă îmbrăţişată la primele patru, iar cel de-al cincilea rimează cu versurile al doilea şi al patrulea. Măsura este de 7-8 silabe, ca şi în multe dintre creaţiile populare, iar mai ales în părţile narativ-descriptive se întâlnesc cu preponderenţă epitete („luna cea *bălaie*", „stea *lungă*", „faţă *voioasă*", „glas *jalnic*" etc.). La fel ca multe creaţii populare, poezia se caracterizează prin simplitate (deci podoabe stilistice puţine) şi exprimare directă.

După cum s-a putut observa, conţinutul poeziei poate fi „povestit". Aşadar, există o acţiune desfăşurată uneori într-un ritm mai rapid, prezentată gradat, începând cu descrierea babei în decor nocturn şi continuând cu celelalte întâmplări, care ating punctul culminant în momentul cavalcadei, ca deznodământul să se consume o dată cu cântecul cocoşului. Cu această operă „se întemeiază balada noastră cultă", după unii critici (Şerban Cioculescu, *„Istoria literaturii române moderne"*), nefiind mai prejos decât *„Sburătorul"* lui Heliade ca realizare estetică şi însemnătate istorică.

I.H. Rădulescu

Prin activitatea sa politică şi culturală, Ion Heliade Rădulescu (1802-1872) este ***una dintre personalităţile proeminente ale perioadei paşoptiste***, un mare făuritor de cultură românească în această perioadă. El a fost ***deschizător de drumuri în mai multe direcţii***, regăsindu-se printre fondatorii societăţilor literară şi filarmonică în al căror program se conturează direcţiile de formare a culturii româneşti moderne.

Astfel, I.H. Rădulescu a sprijinit ***înfiinţarea şcolilor normale*** în fiecare judeţ şi a condus chiar Şcoala de la Sfântul Sava.

Convins de rolul important al teatrului în viaţa socială şi culturală, a elaborat o programă complexă pentru ***formarea actorilor*** la Şcoala de Literatură, Declamaţie şi Muzică Vocală, al cărei director a fost, şi

Scanned with OKEN Scanner

a militat pentru crearea unei literaturi originale în acest domeniu şi realizarea unor traduceri de calitate. Editarea unei astfel de literaturi, în general, nu numai dramaturgie, a fost susţinută de omul de cultură printr-o ***tipografie proprie***, în care şi-au tipărit lucrările mulţi dintre scriitorii epocii.

Prin fondarea publicaţiilor „Curierul românesc" (1829), primul ziar din Ţara Românească, şi „Adaos literar" şi „Curier de ambe sexe", Ion Heliade Rădulescu a contribuit la ***dezvoltarea presei*** şi, implicit, la difuzarea unor cunoştinţe ştiinţifice, culturale şi a creaţiei beletristice în rândurile unui public doritor să se cultive.

În privinţa limbii, el a încercat să impună o limbă literară unică, întemeiată pe graiul viu al poporului, în acest scop publicând şi tipărind, la Sibiu, în anul 1828, o *„Gramatică românească"*. Heliade Rădulescu a fost un deschizător de drumuri şi în direcţia promovării ***unor idei estetice, filozofice, istorice, de teorie şi critică literară***, susţinute în numeroase articole şi prelegeri.

În activitatea literară a debutat, ca şi ceilalţi scriitori paşoptişti, sub influenţa romantismului, mai ales în creaţiile lirice, scriind elegii, ode, sonete abordând teme ca: ruinele, curgerea ireversibilă a timpului, deşertăciunea vieţii, destinul omenirii, rolul poetului şi al poeziei. În creaţia sa sunt prezente câteva specii literare: poemul (*„Anatolida sau omul şi forţele"*), meditaţia lirică (*„O noapte pe ruinele Târgovişteî"*), balada (*„Sburătorul"*), poezia satirică (*„Păcală şi Tândală"*), fabula (*„Muştele şi albinele"*) etc.

În domeniul prozei, se remarcă existenţa „fiziologiilor" şi a creaţiilor satirice (*„Cuconul Drăgan"*, *„Domnul Sarsailă autorul"* ş.a.), ironii savuroase ale defectelor oamenilor şi ale racilelor societăţii timpului său, observate cu o înverşunare ieşită din comun.

Impresionat de numeroasele preocupări ale acestui făuritor de cultură, George Călinescu considera că, „După Dimitrie Cantemir, a doua mare personalitate a literaturii române este, fără îndoială, Ion Heliade Rădulescu, scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat în viaţă şi în artă, înzestrat cu mari însuşiri şi cu tot atâtea cusururi" (George Călinescu, *„Istoria literaturii române de la origini până în prezent"*).

„Sburătorul"

În poezie, ***capodopera*** lui I. H. Rădulescu rămâne balada „Sburătorul", publicată în 1844 în „Curierul românesc", pe care scriitorul intenţiona s-o introducă în cel de-al treilea volum al proiectatei sale republicări în patru tomuri a întregii opere, sub titlul „Patria sau Omul social".

După cum o arată şi ***titlul***, balada porneşte de la un mit, cel al sburătorului, pomenit pentru prima dată de Dimitrie Cantemir în *„Descrierea Moldovei"* şi folosit ca izvor de inspiraţie şi de alţi scriitori – este vorba de V. Alecsandri, de M. Eminescu, în cunoscutul său poem *„Călin (File din poveste)"*. Acest mit erotic este, după părerea lui George Călinescu (*op. cit.*), unul dintre miturile fundamentale ale românilor, alături de mitul mioritic, mitul creaţiei (estetic) şi mitul etnogenezei.

Conform tradiţiei populare, Zburătorul este un duh care strecoară pentru prima dată în sufletul tinerelor fete sentimentul iubirii, moment surprins cu deosebită sensibilitate şi intuiţie şi de Ion Heliade Rădulescu în această baladă.

Balada ***are trei părţi*** şi fiecare se opreşte asupra unui aspect esenţial: în partea întâi se vorbeşte despre momentul instalării sentimentului erotic, cea de-a doua descrie tabloul înserării, iar în partea a treia este reluat motivul zburătorului în discuţia dintre cele două femei.

Partea întâi, alcătuită din douăsprezece strofe, evocă puritatea sentimentului de dragoste încercat pentru prima oară de tânăra fată şi surprinde toată gama de senzaţii trăite de ea. Această parte este realizată printr-un monolog adresat şi constituie „o idilă centrată pe investigaţia psihologică (relaţia ***eu-sine***)" (Gheorghe Crăciun, *„Istoria didactică a literaturii române"*). Monologul Floricăi este o confesiune sfâşietoare, sinceră şi emoţionantă a unei fete care-şi exprimă neliniştile provocate de stări sufleteşti nemaiîntâlnite până atunci. Ea îşi descoperă cu uimire o altă faţă a propriei fiinţe şi senzaţii foarte diferite o stăpânesc: „Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate, / Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc". Contradicţia stărilor ei este reliefată printr-o serie de antiteze exprimate prin propoziţii scurte, interogative sau exclamative. Interjecţiile („oh!", „ia!"), vocativele („mamă", „măicuţă") se adaugă exclamaţiilor şi interogaţiilor, pentru a sugera amestecul ciudat de senzaţii, nu de puţine ori contradictorii – teamă, durere, plăcere, uimire, certitudine şi incertitudine. Zbuciumul sufletesc este trădat de elemente fizice (obrajii şi buzele ard, de exemplu) şi devine starea ei

Scanned with OKEN Scanner

permanentă, prezent în orice împrejurare, în activităţile zilnice („în crâng", „la râu", „arşiţa căldurei").

Deruta fetei este cu atât mai mare, cu cât nu înţelege aceste senzaţii contradictorii („Mă sperii, dar îmi place"), acest dezechilibru inexplicabil al propriei fiinţe („Ah! inima-mi zvâcneşte! ... şi zboară de la mine! / Îmi cere ... nu-ş ce-mi cere! Şi nu ştiu ce i-aş da [...]"). De aceea o roagă pe mama ei să meargă s-o dezlege la „baba Comana or Sorica", „la moş popa" ori „la un vrăjitor". Strofa a cincea, care începe prin interogaţia retorică „oar'ce să fie asta?", este reluată în finalul acestei prime părţi, insistându-se astfel asupra stării de derută care o stăpâneşte pe fată.

Următoarele opt strofe constituie un veritabil pastel al înserării şi al înnoptării, de o inegalabilă valoare artistică, ceea ce-l făcea pe George Călinescu să afirme că „[...] tot ce e convenţional în poezia clasică a înserării, aşa de comună în secolul al XVIII-lea, devine aici grandios, sălbatic, în privelişti agreste, în pastă grea, incendiată" (G. Călinescu, *op. cit.*).

Progresiv (gradat ascendent), poetul înfăţişează mai întâi sosirea cirezilor o dată cu asfinţitul soarelui; unele se află la adăpat, iar altele se îndreaptă spre „bătătură", unde „în gemete de mumă viţeii lor strigă". „După ce ş-a laptelui fântână / Începe să s-auză ca şoaptă în susur / Când ugerul se lasă subt fecioreasca mână [...]", îşi fac apariţia şi stelele „rând una câte una", răsare luna şi „câteodată tot cade câte-o stea". Ostenit, săteanul primeşte răsplata unui somn binefăcător după o zi de trudă şi „o cină scurtă", iar pretutindeni stăpâneşte tăcerea, doar „lătrătorii numai s-aud necontenit".

Imaginea nopţii depline, atotstăpânitoare este inegalabil descrisă de poet, căci el creează impresia unei lumi cuprinse de un întuneric de stele „semănat", de-un somn profund, iar întreaga fire „Visează câte-aevea deşteaptă n-a visat". Totul nu este decât „tăcere" şi nemişcare plină, peste lume s-a lăsat „încântec şi descântec", iar frunza, vântul, apele şi morile nu-şi mai fac simţită prezenţa. Imaginile acestei secvenţe sunt preponderent vizuale şi realizate mai ales cu ajutorul epitetelor („noapte *naltă, naltă*", „nemişcare *plină*"), al metaforei („veşmântul ei cel negru, de stele semănat") şi al personificărilor („nici frunza nu se mişcă", „apele dorm duse", „morile au stat") etc. Acestea sunt precedate în prima parte a acestui veritabil pastel de imagini auditive: „vitele *muginde*", „*grea* murmură", „s-auză ca *şoaptă* în *susur*" etc., realizate cu ajutorul epitetelor şi, respectiv, al comparaţiei. Fiecare dintre aceste tipuri de imagini corespund unui anumit moment al descrierii – unul dinamic, sonor (cel al întoarcerii cirezilor) şi altul static, calm, liniştit (cel al înnoptării şi al nopţii). Prin această descriere, este anticipată inegalabila poezie eminesciană „*Sara pe deal*" şi poeziile coşbuciene de mai târziu „*Noapte de vară*" şi „*Pastel*" sau unele creaţii semnate de Şt. O. Iosif.

În ultima parte a baladei, poetul revine la mitul zburătorului prin urmărirea dialogului dintre cele două „surate". Dialogul e declanşat „de o lumină iute, ca fulger trecătoare", ceea ce aprinde imaginaţia celor două femei, emiţându-se presupunerea că este o stea căzătoare („Vreo stea mai cade iară? Vr-un împărat mai moare?") sau „vreo pacoste de zmei" care pătrunde pe coş în casa fetei şi în faţa căruia femeile îşi fac semnul crucii, pentru a alunga asemenea duh malefic („ce n-ai gândi, spurcatul / Închină-te surato!"). Ele îl percep pe zburător, fără să-l numească astfel, ca pe un „balaur de lumină cu coada-nflăcărată, / Şi pietre nestimate lucea pe el ca foc!" Prezenţa şi înfăţişarea lui sunt plasate în limitele posibilului, ale supoziţiei, presupunându-se „c-ar fi june cu dragoste curată", dar al cărui sentiment nu este acceptat: „Dar lipsă d-a lui dragoste! Departe de ăst loc!" Sigur este faptul că el, neavând o consistenţă reală, nu poate fi decât o prezenţă onirică fantomatică: „Pândeşte-l bată-l crucea! Şi-n somn coba-mi-ţi vine / Ca brad un flăcăiandru şi tras ca prin inel, / Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine / N-au nici un pic de sânge, ş-un nas ca vai de el!" Ultimul element al acestui portret („ş-un nas ca vai de el") aduce o notă de umor şi ironie, diminuând din tensiunea acumulată în discuţia dintre cele două femei.

Prezenţa onirică a zburătorului este accentuată în ultima strofă, când el tulbură somnul fetei, punând stăpânire pe întreaga ei fiinţă şi făcând-o să sufere îngrozitor, fără remediu: „Şi ce-i mai faci pe urmă? Că nici descântătură, / Nici ruga nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu!"

Sub aspect stilistic, această parte se remarcă prin exprimarea familiară în dialogul dintre cele două surate, dovedită de prezenţa unor construcţii în vocativ („surată", „leicuţă", „soro", „împielitatul", „spurcatul" etc.), toate din limbajul popular, de expresii cu valoare exclamativă

Scanned with OKEN Scanner

şi interogativă folosite cu nuanţă de imprecaţie sau cu intenţia de a mări încărcătura afectivă, tensionată a textului („să nu mai fie!", „bată-l crucea!", „Văzutu-l-ai şi tu?", „Şi ce-i mai faci pe urmă?", „Mi-e milă de Florica! / Cum o fi chinuind-o!", „Şi s-a pălit copila", „Ferească Dumnezeu!" etc.).

Apartenenţa acestei balade la curentul romantic este evidentă având în vedere inspiraţia de natură folclorică, prezenţa antitezei ca modalitate de evidenţiere a derutei sufleteşti a fetei; apariţia onirică a zburătorului, cu o înşelătoare şi incertă imagine, dar şi atmosfera nocturnă de linişte şi taină care învăluie descrierea pastelistică din partea a doua sunt, de asemenea, elemente romantice.

Caracterul baladesc al operei se desprinde din relatarea unui aspect din trecutul nostru, de inspiraţie folclorică, cu elemente fantastice, în care autorul are în vedere şi evidenţierea însuşirilor personajelor, de cele mai multe ori antitetice.

2. MIHAI EMINESCU

Concepţia lui Mihai Eminescu despre poezie şi despre misiunea poetului

Deşi nu a scris texte declarate *arte poetice*, concepţia lui Mihai Eminescu despre poet şi poezie se întâlneşte în întreaga sa operă, în poezii ca *„Epigonii"*, *„Glossă"*, *„Criticilor mei"*, *„Icoană şi privaz"*, *„Eu nu cred nici în Iehova"*, *„Iambul"*, *„Scrisoarea II"*, *„Odă (în metru antic)"*, *„În zădar în colbul şcolii"*.

Cu toate că poetul, la modul declarativ, se consideră ca aparţinând romantismului: „Eu rămân ce-am fost: / romantic." (*„Eu nu cred nici în Iehova"*), el admiră şi valorile clasice, în creaţia sa tinzând spre frumos şi adevăr, militând pentru perfecţiunea artistică, trăsături specifice clasicismului. Poetul însuşi îşi arată strădania în acest sens: „De mult mă lupt cătând în vers măsura, / Ce plină e ca toamna mierea-n faguri, / Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri, / Ce fără piedici trec sunând cezura." (*„Iambul"*). Aceeaşi preocupare de a spori frumuseţea limbii o găsim şi în *„Icoană şi privaz"*: „Voit-am a mea limbă să fie ca un râu", deşi consideră darul de a fi poet „Un vis / Deşert şi fără noimă ce merit-un surâs / De crudă ironie". El îşi exprimă scepticismul şi durerea faţă de felul în care este privită poezia de către contemporani şi, de aceea, pare să o considere aducătoare de neîmpliniri: „Fugi, fugi! Ce te aşteaptă cu mine într-un veac, / În care poezie şi visuri sunt un fleac: / Nu te-ndemn eu însumi ca să-mi urmezi în cale / Să fiu nemernic martor nefericirii tale".

În concepţia lui Eminescu, adevărata poezie este cea izvorâtă din propria experienţă umană, existenţială, pe care creatorul o transfigurează artistic, şi nu cea de provenienţă livrescă: „Nu e carte să înveţi, / Ca viaţa s-aibă preţ –, / Ci trăieşte, chinuieşte / Şi de toate pătimeşte / Ş-ai s-auzi cum iarba creşte" (*„În zădar în colbul şcolii"*).

„Epigonii" poate fi considerată ***o poezie programatică, un prim manifest estetic eminescian***, în care poetul realizează o antiteză în stil romantic între creatorii de dinainte şi contemporanii săi. Dacă, în prima parte, poetul îşi elogiază înaintaşii în accente de odă, începând cu Cichindeal şi terminând cu V. Alecsandri, în partea a II-a, Eminescu adoptă o atitudine intransigentă faţă de poeţii generaţiei sale, în care se include tactic şi pe sine prin acel „noi" opus lui „voi". Aceştia sunt socotiţi „Simţiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi; inimi bătrâne, urâte, / Măşti râzânde puse bine pe-un caracter inimic". În final, când satira este înlocuită cu meditaţia filozofică, poezia este definită ca „Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea".

„Scrisoarea II" este dominată de aceleaşi accente satirice dispreţuitoare, dar amare ca şi în „Epigonii". Eminescu simulează iniţial dezgustul şi dispreţul său faţă de poezie, pentru a evidenţia adevăratele valori morale şi artistice pe care aceasta ar trebui să le conţină. Este prezentă şi aici antiteza dintre vârsta tinereţii, a entuziasmelor, când fiinţa tinde spre împlinire spirituală, morală, şi realitatea timpului poetului, contemporanii săi alergând după glorie prin orice mijloace sau vânzându-şi ca pe o marfă „tainica simţire".

Mai direct îşi exprimă poetul dorinţa ca poezia să exprime adevărul în satira ***„Criticilor mei"***, pentru că altfel opera artistică rămâne un act fără sens, „Cuvinte goale / Ce din coadă au

Scanned with OKEN Scanner

să sune". În concepția lui Eminescu, poezia veritabilă se naște din adevăr transfigurat artistic. Totodată, poezia autentică este aceea care asigură creatorului ei nemurirea și, astfel, poetul este singurul care, „Ca păsări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului: / În ramurile gândului / În sfintele lunci, / Unde păsări ca el / Se-ntrec în cântări." (*„Numai poetul"*). În aceeași poezie, creatorul de versuri, eternitatea lui și a operei sale sunt opuse existenței trecătoare a omului comun: „Lumea toată-i trecătoare, / Oamenii se trec și mor / Ca și miile de unde [...] /".

Poezia de meditație istorică și socială

Abordarea poeziei de inspirație istorică și socială este tot o trăsătură romantică a poeziei lui Eminescu. Temei istorice poetul îi asociază alte teme secundare de natură mitologică sau filozofică, cum sunt *viața ca vis*, temă dublată de motivul „fortuna labilis" (soarta schimbătoare), eternitatea morții față de viața efemeră, patria văzută din punctul de vedere al trecutului ca vârstă mitică (*„Memento mori"*), ca vârstă eroică (*„Scrisoarea III"*), înstrăinarea percepută ca o criză prezentată în opoziție cu vârstele anterioare, în *„Scrisoarea III"*.

Cele mai importante opere poetice evidențiind aceste idei sunt, pe lângă *„Memento mori"*, *„Scrisoarea III"*, *„Împărat și proletar"* și *„Mureșan"*.

„Memento mori", subintitulat și *„Diorama"* sau *„Panorama deșertăciunilor"*, face parte dintre postumele eminesciene și a fost redactată în perioada 1870-1872. Titlul este un vechi aforism latin („Adu-ți aminte că vei muri"), iar termenul „panoramă" denumește aici un tablou de proporții mari, desfășurat împrejurul unei încăperi circulare și iluminat mereu altfel, pentru a crea iluzia realității, o variantă perfecționată a panoramei fiind „diorama".

De fapt, în acest poem apar și dispar, rând pe rând, lumi întregi – Babilonul, Egiptul, Grecia, Roma, Dacia, până la lumea modernă, revoluția franceză de la 1789, cu problemele ei specifice. Episodul despre Egiptul antic a fost publicat în timpul vieții scriitorului, în 1872, în „Convorbiri literare", cu titlul „Egipetul", iar poemul *„Împărat și proletar"* ar fi trebuit să încheie această panoramă a deșertăciunilor.

Poemul *„Memento mori"* pune în discuție o seamă de idei filozofice specific romantice, cum este ***cea referitoare la preexistența răului în lume*** („Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas"), concepție exprimată și în poemul *„Mureșan"*, unde eroul constată că „Sâmburele lumii-i eterna răutate", sau în *„Împărat și proletar"*, care conține ideea că răul s-a conservat în toate societățile („formele se schimbară, dar răul a rămas"). Prezentă în text este și ***tema deșertăciunii*** (*vanitas vanitatum et omnia vanitas* – deșertăciunea deșertăciunilor, totul este deșertăciune): „La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură – / În zadar o măsurăm noi cu-a gândirilor măsură / Căci gândește-o fantomă, când viața este vis", iar „eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător/". Așadar, eternitatea morții pândește orice formă a existenței, iar viața este văzută ca un vis. Motivul „fortuna labilis" apare ilustrat cu momentele de glorie și de decădere din viața fiecărei civilizații despre care Eminescu vorbește în poem („Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor și toate / Cu virtuți, vicii, aceleași, cu mizerii repetate ... "). Astfel, poetul pune în evidență strălucirea lumii, dar și nimicnicia ei, iar fenomenul este repetabil prin natura lui. Raportată la prezent, imaginea viitoare a omenirii nu reprezintă o certitudine, de aceea, întoarcerea în trecut este singura posibilitate de a cunoaște viitorul („Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut").

Ideea din finalul poemului *„Memento mori"* potrivit căreia „viața este vis" este reluată cu anume nuanțări și în poemul ***„Împărat și proletar"***. Poetul merge însă mai departe, precizând că „visu-acesta [adică *viața*] cu moarte se sfârșește" și ajungând la concluzia amară „Că vis al morții eterne e viața lumii întregi"; el stabilește astfel, cu o deplină obiectivitate, adevărul referitor la locul omului în Univers. Dar acesta nu este singurul motiv prezent în poemul amintit. Se fac referiri, de pildă, la voința oarbă de a trăi („al lumii-ntregul sâmbur dorința-i și mărirea, / În inima oricui i-ascuns și trăitor"), la identitatea omenirii cu individul și a acestuia cu omenirea („În orice om o lume își face încercarea" [...] / „Și-n toată omenirea în veci același om.") sau la imposibilitatea omului de a cunoaște toate formele lumii și vieții („În multe forme-apare a vieții crudă taină, / Pe toți ea îi înșeală, la nime se distaină").

Ideea predestinării și a repetabilității în istorie apare frecvent. Astfel, „-n urmă rămân toate astfel cum sunt, de dregi / Oricât ai drege-n lume [...]", iar „Istoria umană în veci se desfășoară /

Scanned with OKEN Scanner

Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău". În perioada de decadență a civilizațiilor valorile sociale nu mai sunt respectate, iar individul este supus răului, toate acestea ducând, în cele din urmă, la revoltă socială.

Poezia ***„Scrisoarea III"***, intitulată inițial *„Patria și patrioții"*, are la bază antiteza dintre trecutul glorios al neamului nostru și prezentul decăzut din vremea poetului. Prin opoziția dintre vârsta eroică a înaintașilor întemeietori de țară și timpul contemporanilor lui Eminescu se realizează o imagine impozantă a ceea ce reprezintă aspirațiile românilor, dorința lor de a fi la înălțimea trecutului.

Elemente de meditație pe tema patriei se întâlnesc în poemul ***„Mureșan"*** unde, în termeni patetici, eroul se adresează poporului, exprimându-și convingerea că acesta va avea o soartă mai bună („[...] – așa, poporul meu, / În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți. / Eu cred că tot ce este menit de a fi mare / Să-și înăsprească trebuie superba rădăcină / Prin viscole turbate, prin arșiță și-ngheț.").

Meditația eminesciană cu note satirice accentuate nu are în vedere istoria neamului, ci ***aspecte criticabile ale existenței sociale***: desfrâul și lipsa de idealuri, superficialitatea, snobismul, soarta nedreaptă a savantului și a artistului într-o societate în care sunt inversate valorile, lipsa de sinceritate în relațiile interumane și, mai ales, în dragoste. Acestei meditații cu note satirice i se subsumează opere ca: *„Junii corupți"*, *„Ai noștri tineri"*, *„Scrisoarea I"*, *„Scrisoarea II"*, *„Scrisoarea IV"*, *„Scrisoarea V"*.

Elemente de meditație în lirica eminesciană se întâlnesc și în alte poezii, în afara celor care vizează istoria și, implicit, timpul, tema favorită a autorului. Timpul necruțător, ireversibil și cu consecințe implacabile asupra ființei umane și a sentimentelor ei apare aproape în toate poeziile (*„Trecut-au anii ..."*, *„La steaua"*, *„Mortua est"* etc.).

„Scrisoarea III"

Mihai Eminescu a lăsat posterității o creație artistică fără egal atât ca diversitate tematică și profunzime a gândirii, cât și ca putere de expresie. Alături de poemul *„Luceafărul"*, *„Călin (File din poveste)"*, *„Lacul"*, *„Împărat și proletar"*, *„Ce te legeni..."*, *„Revedere"*, cele cinci *„Scrisori"* ne dau măsura geniului eminescian.

„Scrisoarea III", ***una dintre cele mai de seamă opere*** ale poetului, a fost concepută în perioada anilor studenției la Viena și Berlin, fiind intitulată mai întâi *„Patria și patrioții"* și publicată la 1 mai 1881 în revista „Convorbiri literare", reprodusă apoi la 10 mai, același an, în ziarul „Timpul". Poezia cunoaște patru versiuni, dintre care una numai cu momentul luptei și scrisoarea fiului de domn.

Acest poem evidențiază vârsta eroică a patriei pusă în antiteză cu vârsta contemporană, cea a înstrăinării. El urma să fie integrat în episodul final din marele poem *„Memento mori"*. Opera este structurată în mai multe părți. Prima este un prolog care constituie incipitul, a doua înfățișează o etapă eroică din istoria noastră, a treia poate fi considerată una de trecere, în timp ce a patra vorbește despre decadența contemporanilor, iar ultima conține finalul sub forma unui epilog.

Începutul poeziei, sub forma ***prologului***, surprinde o ***vârstă mitică a istoriei*** cu imaginea sultanului Osman, care visează că, prin nuntirea sa cu Luna, va cuceri întreaga lume: „din inima lui simte un copac cum că răsare / Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește, / Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește" și cuprinde întregul orizont.

Visul sultanului se transformă într-un vis de dragoste pământească, nu cu Luna, ci cu fiica șeicului Edeboli, frumoasa Malcotun. Din dragostea și din căsătoria lor se va naște un întreg imperiu, „ai căruia ani și margini numai cerul le cunoaște" și care „an cu an împărăția tot mai largă se sporește, / Iară flamura cea verde se înalță an cu an, / Neam cu neam urmându-i zborul și sultan după sultan".

Motivul visului ca modalitate de pătrundere într-o altă lume, ce nu poate fi cuprinsă de rațiune, ipostaza de arhetip mitic a sultanului, motivul lunii și cel al sacralizării spațiului sunt evidente elemente romantice.

După acest episod, dedicat vârstei mitice a istoriei, urmează ***partea a doua***, care prezintă o vârstă eroică a istoriei și, implicit, a patriei. Acum Eminescu reînvie ***o pagină de glorie din***

Scanned with OKEN Scanner

trecutul de luptă al românilor sub domnia lui Mircea cel Bătrân, şi anume ***bătălia de la Rovine***, din 10 octombrie 1394, când domnitorul român înregistrează o strălucită victorie împotriva turcilor. Această parte a poemului a avut ca sursă de inspiraţie „Istoria Imperiului Otoman" a lui Iosef von Hammer şi poate fi fragmentată în trei părţi: sosirea turcilor la Dunăre, dialogul dintre Mircea şi Baiazid şi bătălia de la Rovine.

Este prezentată mai întâi sosirea triumfală a turcilor („în sunet de fanfare trece oastea lui întreagă"), care impresionează prin numărul lor mare („Vin de-ntunecă pământul la Rovine în câmpii, / Răspândindu-se în roiuri întind corturile mari"), în timp ce prezenţa discretă a românilor este sugerată doar în ultimul vers al acestui fragment: „Numa-n zarea depărtată sună codrul de ştejar".

Foarte importantă este secvenţa soliei de pace a lui Mircea cel Bătrân, primite cu dispreţ de Baiazid: „Iată vine-un sol de pace c-o năframă-n vârf de băţ. / Baiazid, privind la dânsul, îl întreabă cu dispreţ: / – Ce vrei tu?".

Răspunsul vine prompt, politicos şi sincer, evidenţiind dorinţa de pace a românilor: „Noi? Bună pace! Şi de n-o fi cu bănat, / Domnul nostru-ar vrea să vază pe măritul împărat."

Urmează convorbirea dintre cei doi conducători de oşti, de fapt o confruntare, o luptă prin vorbe. Realizată prin dialog, ca tehnică dramatică, Mihai Eminescu pune pregnant în lumină însuşirile celor doi conducători de oşti.

Sultanul îl primeşte pe domnitorul român cu acelaşi dispreţ suveran ca şi pe sol, prefăcându-se surprins de prezenţa unei persoane atât de simple şi de modeste: „La un semn deschisă-i calea şi s-apropie de cort / Un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port. / – Tu eşti Mircea?"

E suficient ca Mircea să-şi dezvăluie identitatea („Da-mpărate!"), ca sultanul să-i ceară ultimativ închinarea ţării, ameninţându-l, în caz de refuz, cu represarii: schimbarea coroanei „într-o ramură de spini". Simbolul acestei metafore este transparent şi ne duce cu gândul la coroana de spini a lui Isus, la chinurile Mântuitorului, cuvintele sultanului sugerând lupta împotriva credinţei ortodoxe.

Răspunsul lui Mircea vine calm, stăpânit, domnitorul român urându-i mai întâi sultanului „Bine-ai venit!", dar refuzând categoric să i se supună şi cerând pacea. Cu multă subtilitate, în care transpare ironia, domnitorul îi propune evitarea confruntării, acceptându-şi, totodată, cu seninătate, destinul: „De-o fi una, de-o fi alta ... Ce e scris şi pentru noi, / Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război..."

Faptul că un voievod asemenea lui Mircea cutează să-l înfrunte îi stârneşte lui Baiazid o furie oarbă. De aceea, el evocă luptele Semilunii ca pe o confruntare cu întreaga lume: lui i s-a împotrivit „toată floarea cea vestită a întregului Apus / Tot ce stă în umbra crucii, împăraţi şi regi s-adună", adică toată creştinătatea, sultanul făcând, evident, aluzie la cruciaţi. Considerând că faima depinde şi de prestigiul inamicului, sultanul consemnează mai întâi strălucirea adversarilor şi mulţimea lor, ca apoi să descrie confruntarea asemenea unei lupte a forţelor dezlănţuite ale naturii, asemenea unui cataclism natural. Sub aspect stilistic, ideea este susţinută de metafore constituite din termeni care denumesc elemente ale naturii (*„uraganul", „fulgerele", „fulgerul"*), de hiperbole (*„râruri-râuri", „zguduind din pace adâncă ale lumii începuturi", „zeci de mii de scuturi"*), de comparaţii, epitete şi personificări, şi ele hiperbolizante (*„turbarea-i fiurtunoasă* – epitet, „se mişcau *îngrozitoare* ca pădurile de lănci şi săbii" – personificare, epitet şi comparaţie, „tremura *înspăimântată* marea" – personificare şi epitet).

Pentru a fi mai convingător şi pentru a-şi salva orgoliul rănit de cutezanţa lui Mircea de a-i refuza închinarea ţării, Baiazid evocă în continuare lupta de la Nicopole (petrecută, de fapt, după cea de la Rovine), la care domnitorul român însuşi participase. Şi în descrierea bătăliei de la Nicopole, adversarul Semilunii impresionează prin mărime („câtă frunză, câtă iarbă"), constituindu-se într-un adevărat „zid de neînvins" (comparaţie ce va fi reluată în intervenţia lui Mircea şi în descrierea bătăliei). Hotărârea sultanului de a învinge la Nicopole porneşte din ura sa împotriva celor de altă lege, dornic fiind să-i umilească, în ciuda numărului impresionant de oştiri adverse: „Cu o ură ne-mpăcată mi-am şoptit atunci în barbă, / Am jurat ca peste dânşii să trec falnic, fără păs, / Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs ..."

Scanned with OKEN Scanner

Peroraţia sultanului se încheie, cum începuse, tot printr-o interogaţie retorică, prin care vrea să-şi argumenteze înverşunarea: un voievod aşa de neînsemnat nu se poate compara cu forţele pe care marele imperiu le-a învins şi nu poate fi o piedică în calea expansiunii otomane: „Şi de crunta-mi vijelie tu te aperi c-un toiag? / Şi, purtat de biruinţă, să mă-mpiedic de-un moşneag?"

Răspunsul lui Mircea, mult mai amplu de data aceasta, îi dezvăluie sultanului adevăruri pe care acesta le ignoră fie din orgoliu, fie din necunoaştere. Voievodul îi arată împăratului Baiazid că „bătrânul" din faţa sa este însuşi „domnul ţării Româneşti" şi, într-un limbaj aluziv şi ironic, îl avertizează că un „oaspe" din vechime, cum a fost „Dariu a lui Istaspe", şi mulţi alţii, „pe care lumea nu putea să-i mai încapă", au năvălit cu o forţă impresionantă, asemenea celei a turcilor („cu spaima lumii şi mulţime de norod"), dar dorinţa lor de cotropire nu s-a împlinit, căci au fost învinşi: „Cum veniră, se făcură toţi o apă şi-un pământ".

În partea a doua a discursului său, Mircea cel Bătrân îi atrage atenţia sultanului asupra deosebirilor dintre bătăliile evocate şi cea care urmează să se dea: primele s-au purtat de ambele părţi pentru glorie, pentru întâietate, neavând o cauză dreaptă, pe când el şi poporul său sunt animaţi de dorinţa de libertate, având de partea lor chiar natura, şi vor opune faimei sultanului „zidul" de nebiruit (altul decât cel evocat de Baiazid) al „iubirii de moşie": „N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid / Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!"

Urmează confruntarea directă dintre cele două armate, intenţiile de pace ale voievodului român lovindu-se de îngâmfarea lui Baiazid, astfel că ultimul cuvânt a rămas să fie rostit de arme.

Mai întâi poetul vorbeşte despre armata română pe câmpul de luptă, a cărei prezenţă este doar sugerată auditiv şi vizual, prin intermediul personificărilor şi al enumeraţiilor („Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium"), prin epitete de o rară forţă expresivă („coifuri *lucitoare*", „umbră-*ntunecoasă*", „capete *pletoase*"): „Şi-abia plecă bătrânul ... Ce mai freamăt, ce mai zbucium, / Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium, / Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase, / Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă".

În continuare, este surprins începutul confruntării celor două forţe, iar imaginilor vizuale şi auditive de mai înainte li se alătură imagini motorii realizate, în primul rând, prin folosirea unor verbe de mişcare la timpul prezent, aşa-zisul prezent istoric („împlu", „roiesc", „bat", „iau", „scânteie", „întind"), distribuite în propoziţii coordonate între ele: „Călăreţii împlu câmpul şi roiesc după un semn / Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă faţa negrului pământ, / Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt".

Arta lui Eminescu atinge aproape perfecţiunea atunci când redă, cu mijloace onomatopeice, zgomotul luptei, cu ajutorul comparaţiilor ce denumesc termeni din natură: „ca nouri de aramă", „ca ropotul de grindeni", „ca plesnetul de ploaie", şi al aliteraţiilor (repetiţii ale unor sunete): „Vâjâind ca vijelia", „plesnetul de ploaie": „Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni, / Orizontu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie... / Urlă câmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie".

Zarva şi dinamismul luptei sunt sugerate şi prin folosirea personificărilor „vin săgeţi", „împlu câmpul" şi a enumeraţiei „şi de tropot şi de strigăt". Încleştarea de pe câmpul de luptă creează impresia unei dezlănţuiri a stihiilor naturii, fiind prezentată asemenea unui tablou plin de mişcare alcătuit din lumini şi umbre, în genul celor create de marii pictori impresionişti.

Printr-o veritabilă tehnică cinematografică, în partea următoare a poeziei sunt aduse în prim-plan armata otomană şi conducătorul ei, prezenţa oştirii române fiind doar sugerată prin „săgeţile în valuri care şuieră se toarnă". Spaima pune stăpânire pe turci, în ciuda gesturilor disperate ale lui Baiazid, care strigă „în zadar" „ca şi leul în turbare", ridicând flamura verde înspre oaste. Încleştarea devine mai aprigă, mai dramatică, otomanii sunt cuprinşi „de pieire şi în faţă, şi în coaste", asabii şi pedeştrii cad pe câmpul de luptă, iar săgeţile vin asupra lor „în valuri", încât puhoiului turcesc i se pare că tot cerul se năruie pe pământ. Se remarcă în acest fragment aglomerările de verbe care dinamizează acţiunea („se clatină", „cad", „cădeau", „se răstoarnă", „şuieră", „lovind", „se năruie" etc.), comparaţiile („ca şi crivăţul şi gerul"), metaforele şi hiperbolele („umbra morţii", „se năruie tot cerul"), toate contribuind la crearea unei atmosfere apocaliptice, de dezintegrare a lumii, a cosmosului, a întregului univers.

În secvenţa următoare, prin procedeul contrapunctului, Mihai Eminescu aduce, de data aceasta, în prim-plan armata română condusă de Mircea cel Bătrân. Acesta le dă curaj

Scanned with OKEN Scanner

luptătorilor, care trec printre „cetele păgâne", „rupându-şi large uliţi", încât şiragurile duşmanilor „se-mprăştie risipite", iar „steagurile" ţării vin biruitoare vânturând în scurt timp toată „păgânătatea".

Avântul oştirii române este evidenţiat de metafora cu nuanţe hiperbolizante „vijelie-ngrozitoare", de repetiţia „vine, vine, vine" şi de expresia „durduind soseau călării", toate cu pregnante efecte onomatopeice. Aceluiaşi scop îi servesc şi comparaţiile „ca un zid înalt de suliţi", „ca potop ce prăpădeşte", „ca o mare turburată", cărora li se adaugă numeroase verbe, imprimând un dinamism adecvat momentului: „mână", „soseau", „trec", „calcă", „gonind", „veneau", „prăpădeşte", şi epitetele *„large* uliţi" şi „gonind *biruitoare*". În opoziţie cu comparaţiile amintite, este folosită o alta – „păgânătatea e ca pleava vânturată" – un fel de concluzie a bătăliei.

Ultimele două versuri consfinţesc victoria deplină a armatei conduse de Mircea, care îi urmăreşte pe cotropitori până la Dunăre. Metafora „grindin-oţelită" şi epitetul „se-ntinde *falnic*" pun în evidenţă măndria patriotică a poetului, iar versurile, prin rezonanţa lor aparte, constituie acordurile finale solemne, înălţătoare, ale unei simfonii eroice.

Se cuvin menţionate câteva ***aspecte stilistice*** referitoare la verbele folosite în fragmentul luptei. Se remarcă mai întâi utilizarea prezentului istoric, a unor forme de imperfect: „cădeau", „soseau", „veneau" (toate, verbe de mişcare), prin care Eminescu sugerează durata, continuitatea acţiunii. Prin gerunzii, indicând o acţiune în plină desfăşurare, sunt caracterizate faptele românilor („întunecând", „vâjâind", „lovind", „durduind", „rupând", „gonind"), iar participiile, cu semnificaţia lor de „încheiat", „terminat", definesc mai ales acţiunile turcilor („rărite", „risipite", „vânturată").

O serie de verbe folosite în sens propriu sau figurat se constituie în serii de sinonime parţiale, sugerând fie o gradaţie descendentă, cu referire la acţiunile armatei otomane („cad", „se clatină", „se răstoarnă"), fie ascendentă, când e vorba de faptele oştenilor lui Mircea („vin", „împlu", „roiesc", „vine", „trec", „calcă", „gonind").

Referindu-ne la această pagină eroică din istoria noastră, putem afirma că ea este o înlănţuire de antiteze – procedeu artistic tipic romantic: antiteza dintre cei doi conducători de oşti (desprinsă atât din diplomatica lor convorbire, cât şi din atitudinea atât de diferită din timpul luptei), precum şi cea dintre scopul acţiunilor întreprinse de protagonişti sau aceea dintre cele două armate care se înfruntă pe câmpul de luptă. Observăm că antiteza se obţine prin alăturarea a doi termeni care se pun reciproc în lumină, cu scopul de a sublinia şi mai mult opoziţia dintre ei, fie că e vorba de personaje, fie de situaţii sau idei.

Mihai Eminescu a reuşit astfel să reliefeze magistral trăsăturile caracteristice ale celor doi conducători de oşti, dar şi pe cele ale întregului popor român, poetul punând accent pe vitejia, curajul, spiritul de sacrificiu, patriotismul lui sincer, reuşind să evidenţieze totodată legătura strânsă a acestuia cu natura patriei şi cu pământul străbun.

Nu se poate trece cu vederea „limba veche şi-nţeleaptă", „ca un fagure de miere", în care poetul a realizat această capodoperă a literaturii noastre, de reţinut fiind atât varietatea figurilor de stil menţionate, cât şi limbajul arhaic („spahii", „ieniceri", „asabi", „milă", „Aliotmanul", „oaspe", „norod" etc.) sau popular („să dea piept", „de n-o fi cu bănat") pentru redarea culorii epocii evocate.

După scena bătăliei urmează ***o parte de trecere, cea de-a treia***, în care este reprodusă scrisoarea de dragoste a prinţului, unul dintre fiii domnului, către iubita sa, „de la Argeş mai departe". Scrisoarea este o sensibilă declaraţie de dragoste în metru popular, în care apare motivul ochilor, al sprâncenelor, al codrului, într-o împletire de elemente umane şi materiale. Evident că sursa de inspiraţie este cea populară, folclorică, o altă trăsătură romantică a scrierii.

Poetul a trecut de la mitic (prologul cu visul sultanului) la eroic (lupta de la Rovine), urmând acum, ***în partea a patra***, să înfiereze perioada de decadenţă, a istoriei, care corespunde prezentului din vremea sa. Această parte, bazată pe antiteza trecut-prezent, ia forma unui pamflet virulent la adresa contemporanilor, sugerat chiar de primele două versuri ale secvenţei: „De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii; / Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii...".

Scanned with OKEN Scanner

Poetul prezintă acum timpul său asemenea unui carnaval grotesc, cu măşti, în dosul cărora se pot ghici demagogia, falsul patriotism, lipsa de virtute. Într-o societate în care valorile morale nu mai reprezintă elementul de ordine, totul se bazează pe minciună şi pe ipocrizie.

Din discursul poetului se observă că sarcasmul său se îndreaptă împotriva unei întregi generaţii, din care portretizează şi satirizează anumite tipuri umane. Uneori se adresează direct acestora: „Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni! / I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!"; „Acolo v-aţi pus averea, tinereţile la *stos*... / Ce a scos din voi Apusul, când nimic nu e de scos /" etc. Alteori, realizează portrete individuale de un pronunţat grotesc, în care defectele fizice stau alături de cele morale: „Vezi colo pe urâciunea fără suflet, fără cuget, / Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget, / Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri, / La tovarăşii săi spune veninoasele nimicuri; / [...] Şi apoi în sfatul ţării se adun să se admire / Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subţire, / Toate umbrele acestea sunt pretinse de roman, / Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian".

Poetul satirizează nu numai minciuna, falsul patriotism, ipocrizia şi demagogia, ci are în vedere lipsa de preocupări serioase tinerilor, care se întorceau din lupanarele „de cinism şi de bine" ale Parisului: „Veştejiţi fără de vreme, dar cu creier de copil".

Prin acumulări succesive, indignarea poetului creşte, gradaţia ascendentă din finalul acestei părţi vizând concluzia potrivit căreia: „Prea v-aţi arătat arma, sfâşiind această ţară, / Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară, / Prea v-aţi bătut joc de limbă, de strămbuni, de obicei, / Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi – nişte mişei!"

Ironia de tip romantic este neiertătoare: „Patrioţii! Virtuoşii, ctitori de aşezăminte, / Unde spumegă desfrâul în mişcări şi în cuvinte"; „Au de *patrie, virtute,* nu vorbeşte liberalul, / De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul? / "; „O, te-admir, progenitură de origine romană!". Invectiva retorică din ultimul vers citat nu este singura de acest fel, pentru că majoritatea epitetelor („flecar", „guşat", „bâlbâit", „mişel", „fonfi" etc.), a metaforelor („capiştea spoielii", „canalia de uliţi", „stâlp de cafenea", „ciumă" etc.) şi a comparaţiilor („joacă ca pe funii", „curată ca cristalul", „ca în strane şed pe locuri") au în vedere fie ironia dură, disprețul nemărginit, fie dezgustul faţă de politicianismul de paradă.

Interogaţiile retorice care se succed cu repeziciune („Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer / N-o să aflu între-ai noştri vre un falnic juvaer ? / Au la Sybaris nu suntem lângă capiştea spoielii?") sau se îmbină cu exclamaţiile retorice („Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni? / I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!"; „Îndrăznesc ca să rostească pân şi numele tău ... ţară!") şi enumeraţiile („fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii", „tot Fanarul, toţi iloţii" etc.) accentuează vehemenţa absolută faţă de cei care se cred urmaşii lui Traian şi ai Romei, dar sunt atât de departe de idealurile înaintaşilor.

Ultima parte, ***finalul***, constituit din epilog, conţine un îndemn adresat contemporanilor („dar lăsaţi măcar strămoşii ca să doarmă-n colb de cronici, / Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.") şi o invocaţie către domnitorul Ţepeş, cunoscut pentru intransigenţa sa faţă de duşmani şi trădători: „Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarţi în două cete: în smintiţi şi în mişei, / Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni, / Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!"

Astfel, Mihai Eminescu apare direct implicat în procesul judecării contemporanilor săi, devenind justiţiarul ferm al acestei lumi decăzute. Din acest punct de vedere, poemul „Scrisoarea III" ia forma unei filipice.

La nivelul întregului poem, se remarcă măiestrita împletire între epic, liric şi dramatic şi perfecţiunea versului îndelung cizelat; căruia ritmul trohaic, măsura amplă de 16-17 silabe şi rima împerecheată îi conferă o muzicalitate desăvârşită, o capacitate uluitoare de a pune în lumină atât sonorităţile, cât şi culoarea, mişcarea sau liniştea atotstăpânitoare după momentele de epuizantă încordare. Deopotrivă, Eminescu ştie, prin aceleaşi versuri, să dea glas sentimentelor sale de dragoste şi admiraţie faţă de eroismul înaintaşilor, dar şi celor de dispreţ şi adâncă dezaprobare faţă de contemporanii săi.

Mihai Eminescu rămâne, într-adevăr, cel mai mare poet al neamului pe care „l-a ivit şi-l va ivi vreodată, poate, pământul românesc" (George Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*).

Scanned with OKEN Scanner

Natura şi dragostea în poezia eminesciană

Şi la Mihai Eminescu, asemenea marilor poeţi romantici, ***natura şi dragostea sunt teme permanente, aflate în consonanţă***, deoarece natura este pentru aceştia o stare de spirit, iar înfăţişarea ei este relaţionată cu sentimentul. Aşa se explică faptul că, acolo unde dragostea este una fericită, împlinită, cadrul natural este luminos, feeric, de basm („*Dorinţa*", „*Floare albastră*", „*Lasă-ţi lumea...*"), iar când dragostea nu se împlineşte şi poetul trăieşte un sentiment de tristeţe şi dezamăgire, natura este sumar schiţată, de obicei în culori întunecate, reci („*Pe lângă plopii fără soţ*", „*De ce nu-mi vii*", „*Sonete*" etc.).

Eminescu se simte atras atât de ***natura terestră***, cât şi de ***cea cosmică***. Prima este o natură cu contur precis, uneori poate fi sălbatică, dar şi ocrotitoare, pe când cea de-a doua impresionează prin vastitate şi prin multitudinea elementelor cosmice – stele, lună, cer, soare, luceferi, văzduh, nori etc. Decorul terestru este bogat în elemente acvatice (izvorul, lacul, marea, oceanul etc.), dar şi vegetale (teiul, salcâmul, plopul, salcia etc.), care devin simboluri la nivelul discursului liric pentru gama de sentimente pe care poetul vrea să le exprime.

În evoluţia poeziei eminesciene închinate naturii şi dragostei se disting ***două etape***. Prima etapă este cuprinsă între anii ***1870*** şi ***1880*** şi ilustrează imaginea optimistă, luminoasă a iubirii, asociată unui cadru natural armonios, unde apare uneori o iubită veselă, caldă, ispititoare. Cea de-a doua etapă, dintre ***1880*** şi ***1883***, aduce o profunzime sentimentului de dragoste, o anumită filozofie, dar, spre deosebire de poeziile din prima etapă, tristeţea şi dezamăgirea sunt acum predominante. Natura este tristă, mohorâtă, iar iubita îi pare poetului străină, rece, distantă.

La Eminescu, aşa cum observă George Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, există ***patru ipostaze ale iubirii***. Există mai întâi ***o iubire paradisiacă***, prezentă în idile de tipul „*Dorinţa*", „*Lacul*", „*Floare albastră*", „*Sara pe deal*". Natura apare ca un paradis terestru în care cuplul erotic alunecă în somn, în vis, reprezentând cuplul adamic. În a doua ipostază, ***cea a iubirii demonice***, cuplul erotic este alcătuit antonimic, ea – înger şi el – demon, aşa cum apare în „*Înger şi demon*", „*Luceafărul*", „*Scrisoarea V*", de exemplu. Natura este şi ea dominată de dezordine, de dezagregare, fiind în consonanţă cu revolta demonului care nu-şi poate împlini aspiraţia spre iubire.

În cadrul ***eroticii funerare*** sau ***funebre***, cuplul este alcătuit dintr-o fiinţă vie şi una moartă. Cel mai adesea apar motivul strigoiului sau al dublului. În această categorie se înscriu poeme ca „*Strigoii*", „*Gemenii*", „*Luceafărul*", unde domină o natură halucinantă, fără urmă de naturaleţe şi căldură.

Aceste trei ipostaze ale iubirii aparţin primei etape (1870-1880), iar cea de-a ***patra ipostază***, cea a iubirii elegiace, corespunde, în general, perioadei a doua (1880-1883) a liricii erotice eminesciene, în care preferinţa poetului se îndreaptă spre elegii, opuse idilelor caracteristice primei perioade. Natura paradisiacă din idile este înlocuită cu una pustie, stingheră, în mijlocul căreia eul liric trăieşte sentimentul trecerii în nefiinţă („*De câte ori, iubito*", „*Din valurile vremii*", „*Departe sunt de tine*", „*Pe lângă plopii fără soţ*").

Aşadar, poezia naturii şi a iubirii la Mihai Eminescu cunoaşte două perioade distincte şi patru ipostaze, corespunzând evoluţiei sentimentelor exprimate, aflate în strânsă legătură cu manifestările naturii, ale cărei elemente vibrează la unison cu eul liric.

Indiferent de perioada de creaţie şi de ipostazele iubirii, poezia erotică eminesciană îşi are sursa şi în dragostea poetului pentru Veronica Micle, marea lui pasiune, poetă şi ea, care i-a inspirat cele mai frumoase poeme. De fapt, şi corespondenţa dintre cei doi este o dovadă a incandescenţei sentimentelor lor, la fel de profunde ca şi în creaţiile lirice ale lui Mihai Eminescu.

„Dorinţa"

În creaţia eminesciană, ***dragostea şi natura*** sunt ***teme permanente***, prima aflându-se în consonanţă cu cea de a doua, natura devenind o stare care reflectă prin înfăţişarea ei sentimentele eului liric.

Această osmoză între dragoste şi natură, prin care sentimentul se armonizează permanent cu elementele de cadru natural, este prezentă nu numai în poezia *Dorinţa*, ci şi în alte creaţii

Scanned with OKEN Scanner

eminesciene (*„Lacul"*, *„Crăiasa din povești"*, *„Melancolie"*, *„Floare-albastră"*, *„Călin (File din poveste)"* etc.).

Poezia ***Dorința*** este o ***idilă clasică***, făcând parte din categoria ***creațiilor veroniene*** (cele adresate Veronicăi Micle) și a fost publicată în revista „Convorbiri literare" din 1 septembrie 1876, alături de *„Crăiasa din povești"*, *„Lacul"* și *„Melancolie"*.

Titlul poeziei este un derivat de la cuvântul *„dor"* cu sufixul „-ință", dar, spre deosebire de acesta, care „se resfrânge cu precădere spre trecut" (Gh. Tohăneanu, *Dorința*, de Mihai Eminescu, în *Analize literare pentru liceu*), trimițând spre o experiență deja trăită, dorința se orientează exclusiv către viitor, ceea ce explică, pe parcursul întregii poezii, lipsa formelor verbale la vreunul dintre timpurile trecutului. De aceea, dragostea nu apare în acest poem ca realitate consumată, ci este o aspirație spre împlinire, atât timp cât iubirea este un ideal spre care poetul tinde necontenit.

Prima strofă a poeziei conturează cadrul natural, un spațiu real, schițat prin elemente concrete, în care urmează să se desfășoare idila, ceremonialul erotic.

Acest decor însumează elemente specific eminesciene, ***izvorul*** și ***codrul***, prezentate prin intermediul unei personificări („izvorul care tremură sub prund"), al unei metafore („prispa cea de brazde") și al unui epitet metaforizant („crengi plecate").

Fiind vorba de elemente ale cadrului natural, predomină substantivele, dar două dintre verbele primei strofe au un rol deosebit, contribuind la realizarea impresiei de natură însuflețită, o atmosferă de vibrantă emoție (izvorul tremură pe prund) și de taină (crengile plecate ascund prispa de brazde) în așteptarea miracolului iubirii.

În plan afectiv, această strofă corespunde primei secvențe a ceremonialului erotic – chemarea în codru –, care se materializează prin folosirea verbului „vino" la modul imperativ.

În **strofa a doua** sunt sugerate treptele apropierii îndrăgostiților – momentul așteptării și al întâlnirii – urmare firească a chemării anterioare. Aceste momente sunt văzute însă ca posibilitate, ca dorință arzătoare, exprimată prin conjunctivele unor verbe de mișcare: „să alungi", „să cazi", „să desprind", „să ridic", care reliefează totodată și nerăbdarea așteptării.

În **strofa a treia** se continuă ceremonialul erotic, acest ritual al intimității, cu jocul gesturilor tandre („Pe genunchii mei ședea-vei"), care se desfășoară în mijlocul codrului, în singurătate („Vom fi singuri-singurei"), sub ploaia înmiresmată a florilor de tei („Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei").

Jocul nu se oprește aici, iar **strofa a patra** este una de legătură spre momentul realizării idealului erotic. Farmecul este sporit acum și de sugestia cromatică realizată de cele două adjective – „albă" și „galben" –, simboluri ale purității sufletești, sub semnul căreia se realizează gestul tandru al îmbrățișării și al sărutului pătimaș, voluptuos: „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci, / Lăsând pradă gurii mele / Ale tale buze dulci...".

Penultima strofă a idilei evidențiază momentul visului ca trăire maximă a idealului de iubire („Vom visa un vis ferice"), în comuniune cu elementele naturii, care participă și vibrează o dată cu starea profundă de fericire a celor doi îndrăgostiți: „Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratice izvoare, / Blânda batere de vânt". Posibilitatea visului, ca și dorința, se impune numai la viitor și de aceea se întâlnesc în **strofa a V-a** două forme de viitor, dintre care cea inversă sporește armonia versului, muzicalitatea lui, creând o uimitoare imagine auditivă, potențată și de prezența unor cuvinte din aceeași sferă semantică: „blânda batere", „singuratice izvoare" cu epitete adjectivale antepuse.

Strofa finală pecetluiește definitiv legătura îndrăgostiților cu natura prin prezența somnului ca semn al unei stări profunde de fericire. Armonia cuplului intră în rezonanță cu armonia întregii naturi și acum trăirea idealului erotic apare ca un flux permanent prin umanizarea naturii, care preia afectiv și intelectual intensitatea trăirii sentimentului de dragoste: („Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri"). Căderea florilor de tei sugerează ritmul universal, armonia întregii lumi, eternitatea naturii și, totodată, posibilitatea repetării la infinit a farmecului trăirii. În acest context, perechea izolată, dar ocrotită de natură și contopită cu aceasta simbolizează perpetuarea vieții, întrucât comuniunea cu natura are ca urmare firească universalizarea iubirii și accesul către eternitate.

Scanned with OKEN Scanner

Un rol aparte are în structura poeziei prezența unor ***motive literare***, cum ar fi **motivul codrului**, **motivul florilor de tei**, ambele subordonându-se unuia mai general, **al legăturii omului cu natura**. În această îmbinare de motive, o importanță covârșitoare au elementele componente ale codrului: *codrul, izvorul, teiul*. Codrul reprezintă un spațiu ocrotitor al celor doi îndrăgostiți, simbolizând eternitatea însăși, pe care o poți dobândi prin împlinirea iubirii. Izvorul și teiul au capacitatea comună de a sugera senzația de ritm „prin însuși actul «căderii», a undelor, a florilor" (Gh. Tohăneanu, *op. cit.*).

Impresionantă este în această creație eminesciană și varietatea formelor verbale. Este mai întâi imperativul „vino", aflat la începutul poeziei, care exprimă chemarea arzătoare adresată iubitei, urmat de verbele „tremură" și „ascund", la indicativ prezent, prin care este concretizat spațiul fascinant, misterios în care ar urma să se desfășoare ceremonialul erotic. Seria de verbe la conjunctiv „să alergi", „să cazi", „să desprind"; „să ridic" sau la indicativ viitor, unele cu formă inversă sau populară „ședea-vei", „vom fi", „or să cadă" – prezente în primele trei strofe, sugerează deopotrivă nerăbdarea așteptării, dar și orientarea exclusiv spre viitor a dorinței, rămasă la stadiul de ipoteză, de posibilitate.

Același tip de forme verbale se întâlnește și în ultimele două strofe (a V-a și a VI-a) – „vom visa", „îngâna-ne-vor", „or să cadă" –, care, de data aceasta, ne fac să credem că iubirea rămâne doar în sfera visului sau chiar e amânată.

Strâns legate de formele verbale sunt efectele eufonice pe care acestea le produc. Astfel, imperativul „vino" conține vocala „o", reluată sub accent în cuvintele „codru" și „izvorul", sporind intensitatea chemării, iar formele inverse de viitor „ședea-vei" și „imagina-ne-vor", cu accentul afectiv la jumătatea structurii, sugerează permanența unei posibile stări de fericire. Totodată, cu ajutorul aliterațiilor care urmează celor două forme de viitor din strofa a V-a sunt redate, aproape onomatopeic, susurul izvoarelor și foșnetul codrului printr-o captivantă imagine auditivă: „singuratice izvoare, / Blânda batere de vânt."

Astfel de imagini auditive sunt însă completate fericit de cele vizuale, în care jocul de culori este realizat prin intermediul unor adjective cu valoare stilistică de epitete cromatice: „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci."

Tot sub aspect stilistic, se remarcă în primul rând simplitatea, naturalețea și limpezimea clasică a exprimării, obținută prin economia de figuri de stil. De reținut sunt doar metafora „prispa cea de brazde", personificarea izvorului „care tremură pe prund", epitetul metaforizant „crengi *plecate*", un alt epitet personificator – „singuratice izvoare" și impresionanta personificare cu valoare metaforică – „armonia codrului bătut de gânduri". Aproape de firescul exprimării eminesciene se află și repetițiile cu rol de amplificare „singuri-singurei" și „rânduri-rânduri" sau inversiunile „singuratice izvoare", „blânda batere de vânt", „ședea-vei" și „îngâna-ne-vor". Ele trădează nu numai simplitatea limbajului, ci și o oarecare familiaritate a tonului specifică exprimării orale.

Ideea de bază a poeziei – aspirația către fericire prin iubire, împlinirea sentimentului de dragoste prin realizarea armoniei cuplului – este exprimată la nivel morfologic prin categoria gramaticală a persoanei. Atât unele forme pronominale, cât și formele verbale sunt folosite la persoana I singular, când e vorba de prezența eului liric („mi", „să desprind", „să ridic", „mei", „al meu" etc.), oscilând cu cele de persoana a doua singular, când poetul se referă la ființa iubită („vino", „să alungi", „să cazi", „te", „ale tale" etc.). Posibilitatea armoniei cuplului și a împlinirii dragostei este sugerată prin prezența formelor verbale și pronominale de persoana I plural, ca urmare firească a unirii destinelor protagoniștilor prin iubire: „vom fi singuri", „vom visa", „ne", „noastră".

Diversitatea acestor forme asigură atât unitatea compozițională a poeziei, cât și armonia melancolică, mai accentuată în final. Vraja este sporită de muzicalitatea conferită versurilor de ritmul trohaic și de măsura de 7-8 silabe. Datorită faptului că în fiecare catren există o singură pereche de rime, versurile sunt percepute ca distihuri ample de 15 silabe, în care sistemul neregulat al rimelor conține asimetrii și asonanțe.

Prin toate aceste aspecte de ordin stilistic, ca și prin cele de conținut, poezia *Dorința* ilustrează cu prisosință adevărul că idila eminesciană este absolută, de o gravitate evanghelică și că dragostea eminesciană rămâne sentimentul eternei existențe.

Scanned with OKEN Scanner

„Lacul"

Lirica erotică eminesciană îmbină sentimentul dragostei pentru ființa iubită cu adorația față de natură, căci starea sufletească atât de specifică poetului ia naștere, se împlinește sau se consumă într-un decor mirific, de basm ori într-un cadru dezolant, mohorât. Poezia *„Lacul"*, publicată la 1 septembrie 1876 în „Convorbiri literare", revista societății „Junimea" din Iași, alături de *„Melancolie"*, *„Crăiasa din povesti"*, *„Dorința"*, se încadrează în ***creațiile erotice idilice***, în care predomină descrierea cadrului natural, cu elementele lui specifice – lacul, codrul, izvorul, luna, teiul etc. Se remarcă, de asemenea, muzicalitatea versurilor și intensitatea trăirilor eului liric.

Poezia are ca ***titlu*** numele unuia dintre elementele cadrului natural – lacul –, pentru că imaginea acestuia domină peisajul, toate celelalte elemente ale decorului – trestiile, barca, luna, vântul – fiind raportate la el. Astfel, cadrul iubirii romantice este, ca întotdeauna, natura, luxuriantă, eternă, martoră a unei iubiri pătimașe, profunde.

Totodată, prezența apei, prin farmecul și misterul ei, favorizează reveria, determinându-l pe poet să viseze la o dragoste ideală, la posibilitatea împlinirii ei în decorul fascinant al codrului.

De fapt, aceasta este și ***tema poeziei*** – dorința arzătoare a îndrăgostitului de împlinire a iubirii –, însă totul rămâne la stadiul de dorință, de posibilitate, pentru că visul nu se realizează.

Prima strofă se deschide cu imaginea feerică a lacului „albastru", încărcat cu „nuferi galbeni", epitetele cromatice „albastru" și „galben" realizând imagini vizuale care sugerează armonie, limpezime, claritate, seninătate, lacul fiind asemenea unei oglinzi în care urmează să se reflecte atât lumea exterioară, cât și cea interioară. De la această imagine vizuală statică din primele două versuri, se trece la una dinamică, pentru că lacul se însuflețește cu ajutorul personificării („Tresărind în cercuri albe / El cutremură o barcă"). Astfel, natura, lacul ca element al ei, preia din zbuciumul sufletesc al poetului, din emoția lui în așteptarea ființei iubite și vibrează la unison cu acesta.

Într-adevăr, în **strofa a doua** apare motivul așteptării, înfățișate însă ca posibilitate, dovadă fiind prezența adverbului „parc(ă)", folosit într-o repetiție: „Și eu trec de-a lung de maluri / Parc-ascult și parc-aștept". Tot ca posibilitate este descris și gestul tandru al îmbrățișării, cu ajutorul verbelor la modul conjunctiv, redând o acțiune posibilă: „Ea din trestii să răsară / Și să-mi cadă lin pe piept". Poetul nu realizează un portret al ființei iubite, a cărei prezență este marcată de pronumele personal *ea*, scris subliniat, pentru că dorința lui nu se îndreaptă către o anumită ființă, ci către *o iubire ideală, pe care o dorește împlinită* tot la modul ideal, în decorul de basm al codrului și al lacului. Astfel, iubita apare ca o proiecție imaginară în visul poetului.

De fapt, tot ceea ce urmează în **strofele a treia** și **a patra** nu este decât visul de iubire al poetului, țesut în starea de așteptare și de singurătate. „Ea", cea izvorâtă din amintire și ruptă din natură („din trestii să răsară"), aparține unui posibil scenariu pe care poetul și-l imaginează: fascinați de natură și de farmecul ei, abandonați extazului, îndrăgostiții vor pluti vegheați de razele blânde ale lunii, în timp ce foșnetul trestiilor și susurul apei le vor acompania alunecarea în vis. Senzația de ireal este redată tot prin intermediul verbelor la modul conjunctiv, unele dintre ele fără conjuncția *să*: „să sărim", „să scap", „să scape", „să plutim", „foșnească", „sune". În afară de o imagine vizuală („sub lumina blândei lune"), realizată prin intermediul epitetului personificator „blândei", antepus substantivului, prin care este sugerat momentul descrierii – noaptea cu vraja ei sporită de razele lunii –, celelalte imagini sunt preponderent auditive: „îngânați de glas de ape" –, „vântu-n trestii lin foșnească", „unduioasa apă sune". Cu ajutorul unei metafore cu rol personificator („glas de ape") și a două epitete, unul al verbului și altul al substantivului, amândouă antepuse („lin foșnească", „unduioasa apă"), poetul sugerează un sunet lin, domol, armonios, în deplină concordanță cu gingășia și delicatețea sentimentului de iubire. Astfel, el evidențiază armonia întregii naturi, prezentată ca un joc fascinant de culori și de sunete, un cadru idilic în care este posibilă împlinirea iubirii.

În **strofa finală**, visul ia sfârșit și eul liric revine la realitatea tristă, dureroasă, înțelegând că totul a fost doar ficțiune, că totul este zadarnic. Din sentimentul zădărniciei izvorăsc decepția și singurătatea, care se consumă în același decor, dar, de data aceasta, mai puțin luxuriant, căci lipsește galbenul nuferilor, și mai puțin dinamic, pentru că lacul nu mai tresare la prezența și la

Scanned with OKEN Scanner

sentimentele poetului. Intensitatea tristeții, a durerii este exprimată prin epitetul „singuratic" și prin verbele „suspin" și „sufăr", iar trezirea din vis la realitate este marcată grafic prin prezența punctelor de suspensie. Totodată, lacul „cel albastru" a încremenit în fața durerii poetului, iar nuferii de care este plin nu mai au atributul „galbeni", căci peisajul este acum în concordanță cu starea de spirit a îndrăgostitului. De aceea, imaginea vizuală din final („lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr"), care o reia simetric, cu mici modificări, pe cea din prima strofă, nu mai are strălucirea și consistența cromatică a aceleia, ea sugerând tristețea apăsătoare din sufletul poetului.

Privită în ansamblul ei, poezia „*Lacul*" întrunește ***trăsăturile specifice întregii creații erotice eminesciene.*** Astfel, în primul rând, idila se consumă sau este posibilă într-un decor impresionant atât prin frumusețe, cât și prin puterea de sugestie. Decorul natural este bogat: poetul descrie codrul, lacul, nuferii, trestiile, luna, multe dintre aceste elemente (codrul, lacul, luna) fiind considerate specific eminesciene. Vraja peisajului este sporită și de prezența lunii, căci decorul natural este nocturn, dar și de plasticitatea imaginilor realizate, de îmbinarea celor vizuale cu cele auditive sau de muzicalitatea interioară a versurilor.

Natura este personificată, elementele ei capătă însușiri umane prin intermediul personificărilor (lacul „tresărind", „cutremură", apa „sune") și al epitetelor personificatoare („*blânda* lună", „*lin* foșnească", „*unduioasa* apă"), cel mai adesea antepuse substantivelor sau verbelor.

Astfel, prin personificare, natura preia sentimentele și stările eului liric. Ea este dinamică, strălucește și vibrează o dată cu poetul în așteptarea ființei iubite, sau împărtășește starea lui de spirit din final, devenind mai liniștită, mai puțin strălucitoare.

Trăirile interioare ale îndrăgostitului sunt surprinse in diferite momente: al așteptării, al reveriei (al visului) și al reîntoarcerii la realitate. În funcție de sentimentele exprimate, sunt selectate verbele și modurile la care acestea sunt folosite. Verbe ca: „a cădea", „a sări", „a scăpa", „a pluti", „a suna" sugerează atmosfera de vrajă, de visare, intimitatea și inefabilul întâlnirii imaginare, iar conjunctivele exprimă o acțiune dorită, dar nerealizată. Când poetul descrie cadrul natural sau când se trezește din visare, revenind la realitate, verbele sunt preferate la indicativ prezent: „încarcă", „cutremură", „nu vine", „suspin", „sufăr".

Persoana la care sunt folosite aceste verbe variază și ea. În prima strofă, verbele sunt la persoana a treia singular, „el" fiind lacul. „Eu" și „ea" din strofa a doua sunt poetul (eul liric) și iubita, idealul feminin către care tinde acesta, iar din dorința de împlinire a dragostei lor, „eu" și „ea" devin un posibil „noi", așa cum apare în strofele a treia și a patra, unde verbele sunt la persoana întâi plural. Dacă „el", „eu" și „ea" apar ca persoane gramaticale exprimate prin formele pronominale respective, „noi" nu este exprimat, ci doar inclus, sugerat, căci împlinirea iubirii este dorită, dar nerealizată.

Plină de vrajă este muzicalitatea interioară a versurilor cu ajutorul aliterațiilor și al asonanțelor. Asonanțele rezultă, în majoritate, din accentuarea vocalei „*a*" („unduio*a*sa *a*pă", „g*a*lben", „înc*a*rcă" etc.), iar aliterațiile conțin repetarea silabei „să" („să sărim") și a consoanelor „s" („*să*-mi *s*cape"), „v" („*v*ântul") și „f", („*f*oșnească"). Acestor procedee li se adaugă, pentru a spori armonia versurilor, rima de tipul *abcb*, în care rimează numai versurile al doilea și al patrulea, creând la lectură impresia unui distih cu rimă împerecheată, ritmul trohaic și măsura de 7-8 silabe, apropiate de versificația creației populare.

Armonia versurilor, realizată prin asonanțe, aliterații și elemente de versificație, contribuie și la sugerarea unei atmosfere generale de calmă resemnare, pentru că poezia surprinde un moment de iubire neîmplinită. Armonia poeziei ne trimite cu gândul la un alt nivel al armoniei întregii naturi și tocmai de aceea farmecul și misterul ei vin să diminueze tristețea și singurătatea îndrăgostitului din finalul poeziei.

Și în această creație eminesciană, genialitatea poetului este dovedită de naturalețea exprimării, de sinceritatea și profunzimea sentimentelor prezentate într-o formă cuceritoare prin simplitate, dar și de capacitatea rară de a găsi drumul cel mai scurt și mai rapid către sufletul cititorului.

Scanned with OKEN Scanner

„Peste vârfuri"

Mihai Eminescu este autorul unei opere unice prin profunzime, originalitate şi valoare artistică. Poetul a cântat în creaţiile sale natura şi iubirea (*„Fiind băiet păduri cutreieram"*, *„Sara pe deal"*, *„Povestea codrului"*, *„Lacul"*), a folosit folclorul ca izvor pururea viu pentru poeziile sale originale (*„Ce te legeni"*, *„Călin (File din poveste)"* ş.a.), a exprimat revolta împotriva nedreptăţilor sociale (*„Împărat şi proletar"*, *„Viaţa"* ş.a.) sau a dat glas regretului după anii senini ai copilăriei ori durerii în faţa zădărniciei vieţii (*„Trecut-au anii"*, *„O, rămâi..."*, *„O, mamă..."*, *„Revedere"* ş.a.).

Originalitatea şi valoarea artistică a poeziei eminesciene constau în faptul că toate aceste teme nu apar izolat, ca aspecte distincte, ci se îmbină în structuri şi sinteze lirice cu o impresionantă forţă de sugestie. Astfel, natura este percepută în eternitatea ei şi raportată la existenţa umană efemeră, este martoră a iubirii împlinite sau neîmplinite, sugerând, de fapt, o stare de spirit sau creând o anumită atmosferă în deplină concordanţă cu trăirile sufleteşti ale poetului.

O astfel de creaţie în care ***tema naturii se îmbină cu cea erotică*** sau cu dorul de moarte este poezia *„Peste vârfuri"*, publicată în volumul „Poesii", editat de Titu Maiorescu în 1883. Ea datează din 1876, iar în 1877 a fost inclusă în piesa de teatru *Bogdan Dragoş*, sub forma unui cântec de dor.

Prima strofă a poeziei înfăţişează un cadru al lumii exterioare, aşa cum îl percepe poetul într-un moment de profundă tristeţe. Elementele care compun acest cadru natural sunt luna, care mângâie cu razele ei vârfurile copacilor, codrul – eternul codru eminescian –, a cărui frunză freamătă lin, şi arinii, dintre ale căror ramuri se aude sunetul melancolic, duios al cornului.

Aici, în această strofă, imaginile vizuale („Peste vârfuri trece lună") se îmbină cu cele auditive („Melancolic cornul sună") şi cu cele dinamice („Codru-şi bate frunza lin") într-o armonie de culori, dulci, mângâietoare, de sunete şi de mişcări domoale. Astfel, poetul realizează un tablou misterios, plin de vrajă, căci natura apare umanizată prin intermediul personificărilor „trece lună", „codru-şi bate frunza", transmiţându-se un sentiment de melancolie, o stare de reverie, de abandonare de sine, potenţată şi de epitetul adverbial „-şi bate frunza *lin*". Celălalt epitet al strofei, tot adverbial, – „melancolic cornul sună" –, sugerează sentimentul de tristeţe care tulbură sufletul poetului, îl răvăşeşte, trezindu-i amintiri dureroase.

Aşa se explică şi faptul că în **strofa a doua** este exprimată o realitate interioară, subiectivă, sufletul poetului devenind ecoul acestui cadru de natură, reverberând profund şi statornic la elementele exterioare. Acum sentimentul dominant este cel de dezolare, de singurătate, care este aşa de profund, încât poetul, cu sufletul neconsolat, alunecă în dorul de moarte. Deprimarea pune stăpânire pe sufletul lui şi, în consonanţă cu aceasta, chiar sunetul cornului se pierde încet, dar definitiv undeva, departe, în neant. Această trăire sufletească covârşitoare, sfâşietoare este sugerată prin repetiţia adverbelor „mai departe" şi „mai încet", prezente în primele două versuri ale strofei, care creează totodată impresia depărtării de un tărâm al fericirii, dar şi al speranţei neîmplinite.

Dorul de moarte apare ca o consolare, ca o izbăvire de tot ceea ce înseamnă durere, iar sufletul, deşi „nemângâiet", este „îndulcit" de posibilitatea morţii, acceptată, aşadar, cu seninătate şi detaşare. Această idee poetică este sugerată cu o forţă expresivă ieşită din comun prin epitetul „sufletu-mi nemângâiet" şi personificarea „îndulcind", chiar structura lor fonetică creând impresia de abandonare în voia destinului.

Zbuciumul sufletesc, mişcarea interioară, evidente în această strofă, se concentrează în **strofa finală** în cele două întrebări care o alcătuiesc. Poetul încearcă să pună capăt răvăşirii sufleteşti, adresându-se mai întâi fiinţei iubite. Astfel, apare o construcţie interogativă în care este adunat tot reproşul izvorât din suferinţă şi din neîmplinirea iubirii: „De ce taci, când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn?". Cea de-a doua interogaţie retorică, adresată de data aceasta cornului, exprimă dureros şi profund imposibilitatea ca sunetul duios al acestuia să-i mai aline suferinţele: „Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată?" Aşadar, pentru poet nu mai este posibilă nici tristeţea „îndulcită de sunetul cornului", locul acesteia fiind luat de regretul pentru timpul care s-a scurs, pentru tinereţea, iubirea şi fericirea trăite altădată.

Scanned with OKEN Scanner

Intensitatea sentimentului atinge acum cote maxime, căci întrebările rămân fără răspuns, asemenea unui țipăt în pustiu, care nu se face simțit nici măcar prin ecoul său. Acest țipăt ascuțit, disperat este totuși atenuat prin epitetele „fermecată / Inima-mi... întorn" și „dulce corn", ultimul sugerând prin sonoritatea sa o nuanță „de dulceață sufletească".

Pericolul întoarcerii într-o nouă stare de profundă melancolie este înlăturat însă de prezența substantivului „corn", care are prin structura lui sonoră „ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpânită a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufletești (apud Constanța Bărboi, *Eminescu*). Lui i se alătură adverbul „vreodată", care „sugerează, prin chiar poziția sa în frază, ceva din pierderea contemplativă în timp" (Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, apud Constanța Bărboi, *op. cit.*). Rămâne însă acea stare de incertitudine izvorâtă de retorismul întrebărilor.

Prin structura sa, poezia realizează o exprimare gradată a stării sufletești, pornindu-se de la cadrul natural al lumii exterioare, perceput într-un anumit moment de poet, care este transfigurat apoi într-o realitate interioară, ca un ecou. Această realitate interioară se concentrează în final în două interogații retorice exprimând regretul pentru trecerea timpului și a tinereții, pentru iubirea și fericirea de altădată.

Cadrul natural, lumea exterioară sunt misterioase, pline de vrajă, fapt subliniat prin intermediul a două personificări: „trece luna" și „codru-și bate frunza", dar gândurile, ideile și sentimentele poetului sunt reliefate și prin alte structuri lirice în care sunt prezente epitete ale substantivelor sau ale verbelor („bate *lin*", „*melancolic* sună", „suflet *nemângâiet*", „*fermecată* inima-mi... întorn", „*dulce* corn"), unele dintre ele fiind folosite în inversiune cu scopul de a insista asupra aspectului reliefat. Cu același scop sunt prezente și repetițiile „mai departe", „mai încet", în care adverbele sunt la gradul comparativ, sugerând astfel și mai profund sentimentul de pierdere a unui tărâm al fericirii și al speranței.

Pentru a realiza această confesiune sfâșietoare, cu ecouri de veritabilă romanță, Mihai Eminescu, prin folosirea substantivelor „vârfuri" și „lună" cu formă nearticulată, creează un tablou cu trăsături vagi, generale, nu unul concret, acesta putându-se converti în sentimente și trăiri general umane, care nu sunt numai ale poetului, ci și ale cititorului. În poezie mai sunt prezente vocativul „dulce corn", forma inversă a verbului „suna-vei", prin care interogația capătă tonalități când aspre, când domoale, dar la fel de copleșitoare.

Se observă totodată că Eminescu valorifică întreaga bogăție expresivă a limbii, deoarece el folosește deopotrivă arhaismele („întorn"), cuvintele populare și regionale („nemângâiet") sau neologismele („melancolic"), măiestria poetului constând în faptul că le îmbină în așa fel, încât armonia versului rămâne desăvârșită.

Armonia perfectă a versurilor, muzicalitatea lor sunt sporite și de ritmul trohaic, rima îmbrățișată și măsura de 7-8 silabe, care o apropie de desăvârșirea formală a versificației creațiilor populare.

Poezia *Peste vârfuri* poate fi considerată o adevărată bijuterie literară, care poate sta alături de alte capodopere eminesciene, deoarece ea sintetizează deopotrivă teme și motive întâlnite și în alte poezii, dar și structuri lirice originale, valorificând într-un mod fericit resursele expresive ale limbii române.

„Atât de fragedă..."

Poezia *„Atât de fragedă..."* a apărut în revista „Convorbiri literare" la 1 septembrie 1879, ca aparținând celei de a treia perioade a creației eminesciene.

Romanță sau ***cântec***, această creație este, în primul rând o ***elegie***, tristețea fiind sugerată de-a lungul întregii poezii, ca spre final să devină mai evidentă atunci când neputința împlinirii prin iubire este conștientizată de poet.

Titlul conține o sintagmă existentă și în primul vers și sugerând unul dintre atributele ființei iubite, căreia, pe parcursul demersului liric, i se adaugă și altele, realizându-se până în final un portret de esență divină.

Dragostea poetului pentru o ființă pe care o divinizează și o vede asemenea unei icoane „A pururi verginei Marii" constituie ***tema*** poeziei, iar atitudinea lui (***ideea operei***) este una de adorație excesivă, care trece în absolut. De data aceasta, femeia iubită devine un simbol prezent

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de dragostea comună, obişnuită, o întrupare exclusiv angelică, chiar dacă la romantici şi, implicit, la Eminescu este prezent şi cuplul antitetic, femeia fiind în acelaşi timp înger şi demon, înălţare şi cădere a îndrăgostitului.

Imaginea femeii în această ipostază este, în poezia *„Atât de fragedă...“*, un prilej de exaltare romantică şi de visare. Elementul comun acestei creaţii cu celelalte poezii erotice este dorinţa de împlinire a iubirii. Numai că, de această dată, în faţa fiinţei iubite, prezentată ca înger, dorinţa este refulată şi îndrăgostitul îşi face reproşuri pentru îndrăzneala de a fi zărit-o: „Că te-am zărit e a mea vină / Şi vecinic n-o să mi-o mai iert“.

Poetul realizează portretul iubitei prin idealizarea însuşirilor ei, şi anume pornind de la o imagine relativ concretă („Atât de fragedă te-asameni / Cu floarea albă de cireş“), schiţând apoi un chip angelic („Şi ca un înger dintre oameni / În calea vieţii mele ieşi“) şi diafan („Şi de la creştet pân-n poale / Pluteşti ca visul de uşor“) şi terminând cu imaginea statuară, de neatins, dar de care sufletul însetat de iubire al poetului încearcă să se agaţe („Din încreţirea lungii rochii / Răsai ca marmura în loc – / S-atârnă sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi şi noroc“).

Eul liric trăieşte un vis de iubire („O, vis ferice de iubire“), identificat cu imaginea angelică a iubitei devenite „Mireasă blândă din poveşti“, căreia îi refuză zâmbetul, şoaptele calde, pentru ca să poată păstra în mintea şi sufletul lui imaginea mistică a acesteia, de icoană.

Pentru o clipă însă, femeia angelică redevine iubită şi ispită, în ochii căreia se poate citi fie regretul datorat renunţării, fie „umbra dulcilor dorinţi“. Îndrăgostitul rezistă ispitei şi rămâne în sfera dragostei platonice, contemplative, iar fiinţa adorată devine iubita spirituală a eului liric („Mireasa sufletului meu!“), imaginea unei iubiri eterne, a perfecţiunii care nu poate fi atinsă de omul comun: „Te duci, ş-am înţeles prea bine / Să nu mă ţin de pasul tău, / Pierdută veşnic pentru mine, / Mireasa sufletului meu.“

Ultima ipostază a iubitei prin care imaginea ei şi sentimentul poetului se spiritualizează definitiv este cea a „verginei Marii“, iar îndrăgostitul se întreabă cu accente hamletiene: „Unde te duci? Când o să vii?“.

Unele dintre atributele concrete – delicateţea, gingăşia, farmecul, puritatea sufletească şi trupească –, prezenţa diafană, abia perceptibilă („Abia atingi covorul moale / Mătasa sună sub picior“), imaginea statuară („Din încreţirea lungii rochii / Răsai ca marmura în loc“) ale iubitei se estompează pentru a face loc imaginii spiritualizate, când atributele feminităţii, rezultat al arderii interioare a eului liric, sunt întrupate în imaginea mistică a fecioarei Maria, cu o coroană pe fruntea ei, simbol nu numai al graţiei, ci şi al esenţei divine.

Poetul păstrează pentru sine această imagine sacră şi se retrage în lumea cugetării şi a poeziei, unde femeia devine mit, iar poezia, un cântec de melancolie impersonală, desăvârşită şi sfâşietoare („Spăşi-voi visul de lumină / Tinzându-mi dreapta în deşert“).

Ca şi în alte creaţii eminesciene, se observă şi aici simplitatea formei. Portretul fiinţei iubite, frumuseţea ei sunt evidenţiate printr-o serie de comparaţii („te asameni cu floarea albă de cireş“, „ca un înger dintre oameni“, „pluteşti ca visul de uşor“, „răsai ca marmura în loc“, „să-mi răsai ca o icoană“), fiecare corespunzătoare uneia dintre ipostazele iubitei (cea concretă, cea angelică, cea onirică, diafană, cea statuară şi cea spiritualizată). La acestea se adaugă epitetele („fragedă“, „vis *ferice*“, „mireasă *blândă*“, „*dulce* eşti“, „*calde* şoapte“, „braţe *reci*“, „ochi *fierbinţi*“, „*întunecoasa* renunţare“, „*dulcilor* dorinţi“, „*verginei* Marii“), prin care, pe lângă frumuseţea iubitei, se face aluzie şi la starea sufletească a îndrăgostitului, pentru el iubirea cea mare fiind nepermisă.

Aşadar, visul de iubire este irealizabil, iar tristeţea este accentuată spre final, când poetul îşi dă seama că mireasa sufletului său este „pierdută vecinic“ pentru el. De aici, şi reproşul de a fi îndrăznit să spere la realizarea iubirii, fiinţa iubită, idealizată neputând fi atinsă nici cu privirea şi rămânând doar un vis de lumină.

Poezia de inspiraţie folclorică

Mihai Eminescu a cunoscut încă din copilărie frumuseţea creaţiei populare, pe care a îndrăgit-o, apoi a cules-o şi a folosit-o ca sursă de inspiraţie pentru opera sa originală. Apropierea timpurie de creaţia populară este recunoscută de poet însuşi mai târziu, când trăieşte tristeţea trecerii ireversibile a timpului: „Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

poveşti şi doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nţelese pline de-nţelesuri" („*Trecut-au anii*").

Ca poet romantic şi datorită structurii sale sufleteşti, Eminescu a realizat o relaţie strânsă cu folclorul, redescoperindu-l şi punându-i în valoare temele şi motivele. În caietele sale manuscrise, figurează un bogat material folcloric conţinând basme, proverbe, cântece epice şi diferite specii ale poeziei lirice populare. Deoarece n-a intenţionat să publice o culegere folclorică, el a valorificat tot ce a cules: temele, motivele, miturile, imaginile şi speciile folclorice, dându-le o nouă dimensiune poetică. Astfel se explică prezenţa în creaţia sa a mitului zburătorului („*Călin (File din poveste)*", „*Luceafărul*"), al strigoiului („*Strigoii*"), al codrului („*La mijloc de codru*", „*Ce te legeni*" etc.). Eminescu a preluat din creaţia populară unele specii folclorice cum este basmul („*Făt-Frumos din lacrimă*") sau unele ritmuri şi imagini de tip folcloric, prezente în opere, dintre care unele poartă titlul speciei populare („*Doina*", „*Revedere*" etc.).

Analizând influenţa folclorului asupra poeziei eminesciene, George Călinescu observa, în *Opera lui Mihai Eminescu*, că poetul apelează la două modalităţi de valorificare a acestuia: fie prelucrează direct motivele şi temele creaţiei populare („*Revedere*", „*Ce te legeni*", „*La mijloc de codru*" etc.), fie modifică folosind procedee culte sursele populare, aşa cum se întâmplă în operele sale reprezentative ca „*Luceafărul*" şi „*Mai am un singur dor*", ultima dintre acestea fiind socotită „*Miorița*" lui Eminescu.

În toate aceste poezii, indiferent de modalitatea la care apelează poetul pentru folosirea şi selectarea elementelor folclorice, se observă timbrul lor original, izvorând dintr-o măiestrită şi inconfundabilă îngemănare între talentul poetului şi frumuseţea creaţiei populare.

„Revedere"

Poezia „*Revedere*" a fost publicată în revista „Convorbiri literare", la 1 octombrie 1879, dar este scrisă cu câţiva ani înainte şi ***constituie prima poezie în metru popular***, aparţinând perioadei de tinereţe a creaţiei eminesciene.

Deşi scrisă în metru folcloric, poezia este o operă profund originală, deoarece, pornind de la modelul popular, poetul a creat o ***elegie filozofică***, din care nu lipsesc elemente de ***meditaţie***.

Tema poeziei o constituie efemeritatea omului, fragilitatea condiţiei umane în faţa timpului ireversibil şi neiertător, toate raportate antitetic la veşnicia naturii.

Atitudinea poetului, ***ideea*** poeziei, este tot una antitetică, mai întâi de tristeţe, de melancolie atunci când se gândeşte la precaritatea condiţiei umane în faţa timpului ireversibil şi apoi de admiraţie nereţinută faţă de veşnicia naturii, pentru care timpul are o altă dimensiune, una ciclică, repetabilă, fără să ducă inevitabil la degradare.

Dragostea pentru natură, bucuria reîntâlnirii cu aceasta sunt evidente în ***titlul poeziei***, constituit dintr-un substantiv derivat cu prefixul „*re-*" cu valoare iterativă, ceea ce înseamnă o reîntoarcere a eului liric în intimitatea naturii veşnice.

Poezia este un ***dialog*** între poet şi codru, constituit din câte două replici ale fiecărui „interlocutor", pentru că, la fel ca în creaţia populară, codrul apare personificat.

Prima replică aparţine eului liric, care i se adresează codrului direct, **în strofa întâi**, afectuos, ca unei fiinţe dragi, apropiate, folosind un limbaj familiar adecvat presărat, de exemplu, cu diminutivele „codruţule", „drăguţule", folosite în vocativ. Se simte în această primă replică bucuria revederii, dar după o perioadă lungă de timp: „Că de când nu ne-am văzut, / Multă vreme au trecut / Şi de când m-am depărtat, / Multă lume am îmblat".

Răspunsul codrului, **în strofa a doua**, vine imediat pe acelaşi ton, marcat încă de la început prin interjecţia „ia". Este avută în vedere tot trecerea timpului, ca succesiune a două dintre anotimpurile importante: iarna şi vara, fiecare sugerând o anumită ipostază a naturii. Iarna natura este ostilă, vitregă, având o duritate căreia codrul îi rezistă însă, iar vara este simbolul armoniei depline, al înţelegerii dintre natură şi om, a cărui prezenţă se face simţită mai ales prin cântecul doinei.

Strofa a treia, un catren, conţine o nouă replică a eului liric, care, de data aceasta contrariat de permanenta tinereţe a codrului, se întreabă aproape retoric asupra motivelor unei astfel de stări.

Secvența finală conține răspunsul codrului, care își motivează tinerețea perpetuă prin rezistența sa în fața timpului ireversibil pentru om, dar repetabil pentru elementele naturii: „Ce mi-i vremea când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri, / Că de-i vreme rea sau bună, / Vântu-mi bate, frunza-mi sună, / Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dunărea.“. În continuarea răspunsului, se accentuează nota meditativă și elegiacă a discursului liric, pentru că această tinerețe este raportată la degradarea biologică a omului, asupra căruia timpul lasă urme adânci („Numai omu-i schimbător / Pe pământ rătăcitor“). Apoi, printr-o enumerație ai cărei termeni denumesc deopotrivă elemente terestre și cosmice (marea, râurile, pustiurile, luna, soarele, codrul, izvoarele), constituind tot atâtea motive folclorice și romantice, să se sugereze veșnicia naturii.

După cum se observă, întreaga poezie este o înșiruire de ***antiteze*** care au ca scop să pună în evidență caracterul efemer al omului în Univers, în opoziție cu permanența naturii. Antiteza se realizează mai întâi între cele două planuri ale poeziei: planul uman și cel al codrului, simbol al naturii veșnice, ca apoi să se continue cu cele două ipostaze ale timpului – timpul individual și cel etern/cosmic – sau între cele două anotimpuri – iarna, vară – la care este raportată natura. Antiteza este vizată și la nivelul utilizării timpurilor verbale diferite – trecut, prezent –, din replicile eului liric și, respectiv, ale codrului. Timpul trecut este simbolul efemerității, exprimând ceva terminat, încheiat, iar timpul prezent sugerează eternitatea, căci este vorba de un prezent etern.

Originea populară a poeziei *„Revedere“* este ilustrată de motivul codrului și de prezența celorlalte motive (al izvorului, al timpului etc.) prin care natura și, implicit, codrul devin un spațiu mitic, sacru, încorporând totalitatea elementelor cosmice și terestre. Se mai poate vorbi apoi despre dialogul cu natura, realizat prin personificarea codrului (procedeu frecvent în literatura populară), precum și despre originalitatea, familiaritatea stilului, toate datorate diminutivelor („codrușule“, „drăguțule“), expresiilor (locuțiunilor) și cuvintelor populare („Mie-mi curge Dunărea“, „locului ne ținem“, „împlându-și“, „îmblat“ etc.) și dativului etic („crengile-mi“, „mi-i vremea“ etc.).

Tot de natură populară sunt și structura prozodică – ritmul trohaic, măsura de 7-8 silabe și rima împerecheată –, și armonia generală a poeziei.

Originalitatea poeziei și elementul cult sunt dovedite de rafinamentul expresiei, de accentuarea ideii de perenitate a codrului și de amplificarea cosmică a opoziției om-natură. Intervin, de asemenea, viziunea romantică asupra condiției umane și elementele de meditație filozofică proiectate pe un ton elegiac.

Ceea ce dă valoare deosebită acestei poezii este tocmai faptul că Mihai Eminescu a reușit o fuziune perfectă între sursele populare și cele de natură cultă.

„Ce te legeni...“

Mihai Eminescu considera că „o adevărată literatură trainică, să ne placă nouă și să fie originală pentru alții, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui“ și de aceea a lăsat posterității o operă originală mustind de sevele folclorului, pe care l-a cunoscut și l-a îndrăgit încă din copilărie. Membru al Societății „Orientul“, poetul avea să cunoască și mai profund folclorul și să se convingă de inegalabila lui frumusețe, fapt ce l-a determinat să-l culeagă și să-l folosească apoi ca sursă de inspirație pentru creația sa. Mărturie stau poeziile *„Ce te legeni...“*, *„La mijloc de codru...“*, *„Revedere“* și chiar *„Luceafărul“*, izvorât dintr-o creație populară.

Poezia *„Ce te legeni...“* a apărut în volumul *„Poesii“*, publicat la Editura „Socec“ (1883), având o scurtă prefață semnată de Titu Maiorescu, în care, pe lângă creațiile care văzuseră deja lumina tiparului, sunt incluse și douăzeci și șase de poezii inedite. Dintre acestea face parte și *„Ce te legeni...“*.

Inspirată din ***creația populară***, poezia este concepută ca un dialog între poet și codru, un dialog imaginar evidențiind dragostea poetului față de natură, dar și tristețea sa exprimată prin glasul codrului în fața trecerii neîndurătoare a timpului.

În locul plopului sau al bradului din poezia populară, Eminescu a ales ca partener de dialog „obișnuitul codru, care e simbol al permanenței“ (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*) și

Scanned with OKEN Scanner

căruia i se adresează ca unei ființe cunoscute, apropiate: „ – Ce te legeni, codrule, / Fără ploaie, fără vânt, / Cu crengile la pământ?"

Mai întâi, „răspunsul" amplu al codrului dezvăluie o atmosferă generală de tristețe, identificată cu sosirea toamnei, simbol al singurătății, al degradării întregii naturi, în ciuda eternității ei. Existența plenară a codrului este posibilă doar în două dintre anotimpuri – primăvara și vara –, pe când sosirea toamnei, căreia îi urmează, în mod firesc și fatal iarna, este motiv de adâncă tristețe și sfâșietor zbucium sufletesc.

Anotimpurile prielnice germinației și rodirii sunt sugerate prin expresia „vremea mea", iar toamna, o dată cu micșorarea zilei și mărirea nopții, căderea frunzișului, zbuciumul vântului și plecarea păsărilor călătoare, se află sub semnul stagnării.

Migrația păsărilor călătoare, asupra căreia poetul insistă în cea de a doua parte a răspunsului dat de codru și marcată tot printr-o interogație („Și de ce să nu mă plec"), ca și prima secvență („De ce nu m-aș legăna..."), „ia o proporție atât de înfricoșătoare, încât totul pare fabulos" (G. Călinescu, *op. cit.*). Păsările, stolurile de rândunele reprezintă tot ceea ce este viu și dinamic, o măsurătoare a timpului, iar plecarea lor spre zări necunoscute înseamnă încremenirea întregii lumi, a universului, dincolo de timp.

Rămas „pustiit, veștejit și amorțit", codrului nu-i rămâne decât o singură consolare: dorul – simbol al speranței, al încrederii în revenirea la viață o dată cu întoarcerea primăverii.

Zbuciumul codrului personificat impresionant, el fiind sugerat prin verbe de mișcare sinonime ca: „a se legăna", „a se pleca", iar repetițiile „bate vântul", „pe rând", antitezele „noapte"-„zi", „scade"-„crește", „iarnă"-„vară", „ici"-„departe", enumerația „pustiit, veștejit și amorțit" și comparația „se duc clipele" reliefează atât trecerea naturii într-un alt ciclu de existență, cât și scurgerea neîndurătoare a timpului, ambele – motive de covârșitoare tristețe.

Atmosfera de apăsătoare tristețe este accentuată și de muzicalitatea versurilor, care, prin măsură (7 silabe), ritm (trohaic) și rimă (împerecheată), amintesc de creația populară, iar unele cuvinte din rimă sugerează parcă trecerea întregii firi dincolo de timp, în veșnicie: „Și se duc pe rând, pe rând, / Zarea lumii-ntunecând, / Și se duc ca clipele, / Scuturând aripele...".

Participarea afectivă a codrului la discursul poetic, ideea apartenenței sale la marele tot și pronunțatul caracter liric al răspunsului lui sunt puse în evidență prin dativul posesiv al pronumelui personal de persoana întâi („frunzișul *mi*-l răreste", „cântăreții *mi*-i alungă", „și cu doru-*mi* singurel") sau adjectivele pronominale posesive de aceeași persoană: „mea", „mele".

Deși de inspirație folclorică, poezia „*Ce te legeni...*" este o creație originală, observându-se cu claritate semnele emblematice ale inconfundabilei arte eminesciene: profunzimea gândirii, simplitatea formei, intensitatea și puritatea sentimentelor exprimate.

„La mijloc de codru..."

Ca și „*Ce te legeni...*", poezia „*La mijloc de codru...*" este tot de ***inspirație folclorică***, însă, de data aceasta, dragostea față de natură se împletește cu puternicele sentimente pentru iubită, la Mihai Eminescu natura fiind martoră a iubirii împlinite sau a suferințelor pricinuite de neîmplinirea ei.

Alături de alte poezii care nu au ajuns să fie publicate în revistele vremii, „*La mijloc de codru...*" este inclusă în volumul „*Poesii*", apărut la sfârșitul lui decembrie 1883 la Editura „Socec" sub îngrijirea lui Titu Maiorescu.

Deși ***titlul*** poeziei pare a localiza peisajul descris, înscrierea acestuia într-un spațiu precis nu este posibilă, întrucât „în mijlocul codrului mult îndrăgit, poetul se lasă furat de un fel de exuberanță cosmică" (Fănică N. Gheorghe, *Mihai Eminescu. Analize și sinteze*).

Primele cinci versuri ale poeziei ne introduc în mijlocul codrului unde, în poiana din apropierea lacului, își fac apariția toate păsările care vin din desișul dumbrăvii de alun. Peisajul este luminos, plin de viață, în deplină concordanță cu starea sufletească a poetului, exprimând liniște și calm: „La mijloc de codru des / Toate pasările ies, / Din huceag de aluniș / La voiosul luminiș, / Luminiș de lângă baltă...". Ideea poetică, starea de spirit și atmosfera sunt susținute stilistic doar de epitetul „*voiosul* luminiș" și repetarea aceluiași substantiv, cu valoare de apoziție.

Scanned with OKEN Scanner

Suprafața unduitoare a lacului devine apoi o oglindă fermecată în care se răsfrâng „trestia înaltă", dar și elementele întregului univers: luna, soarele, zborul rândunelelor și mai ales chipul iubitei.

Toate aceste elemente contribuie la redarea ritmului naturii eterne, caracterizată prin diversitate, exuberanță, printr-o vitalitate ieșită din comun. Ei îi corespunde bucuria de a trăi, euforia dragostei trăite plenar de poet în imensitatea naturii. Veșnicia iubirii, împlinirea ei nu sunt posibile decât într-un cadru natural pe măsura purității și profunzimii sentimentului erotic al poetului.

Elementele enumerate aparțin atât planului terestru (codrul, păsările, poenița, lacul, trestia), cât și celui cosmic (luna, soarele, stelele) sau celui uman (chipul iubitei), iar îngemănarea lor este menită să sublinieze perenitatea iubirii în paralel cu ritmurile imuabile ale naturii. Enumerațiile din ultimele cinci versuri susțin în plan stilistic această idee: „Și de lună și de soare / Și de păsări călătoare, / Și de lună și de stele / Și de zbor de rândunele / Și de chipul dragei mele". Repetiția substantivului „lună" din enumerație vine parcă să contrapuncteze, accentuând asupra muzicalității realizate în versurile finale.

Grația, luminozitatea, voioșia, bucuria vieții și a iubirii, iată atributele acestei poezii eminesciene care ilustrează marea capacitate a poetului de a transfigura artistic ritmurile intime ale naturii, de a exprima adâncimile sufletului omenesc în relație cu elementele întregului univers, într-o formă uimitoare prin simplitatea ei. Fascinația exercitată de poezie asupra cititorului este sporită de versificația specific populară, rimele populare îmbinându-se însă uneori cu cele culte, rare, cum ar fi „baltă"–„înaltă", „unde"–„pătrunde", cu mare putere de a sugera fie un zgomot din natură, fie amplitudinea sau abisul.

Poezia filozofică

Se cunoaște din biografia poetului faptul că ideile puse în circulație de școala romantică germană l-au influențat în chip hotărâtor, dar aceasta nu înseamnă că el nu a cunoscut, prin intermediul impresionantelor sale lecturi, motive, teme și modalități artistice de realizare a lor din întreaga literatură a vremii, cele mai importante fiind condiția geniului, titanismul, intensitatea trăirilor și profunzimea ideilor.

Bogata sa informație a fost posibilă întrucât Eminescu a acumulat o cultură vastă având ca surse scrierile lui Kant și Schopenhauer, dar și filozofia greacă (Heraclit, Platon, Aristotel), textele literaturii indice („*Rig-Veda*", „*Mahabharata*") sau operele unor gânditori moderni precum Spinoza, Leibniz, Hegel.

Poetul preia și dezbate idei în lumina teoriilor marilor gânditori, fără să creeze un sistem filozofic propriu. Astfel, pornind de la ideile filozofilor, mai ales germani, poetul vorbește despre timp și spațiu ca forme ale cunoașterii, viața ca vis, dominația răului în lume, voința de a trăi, metempsihoză, nefericirea geniului, prezentul etern.

Meditând asupra ideii voinței de a trăi, prezentă în filozofia lui Schopenhauer, poetul ajunge la „dorul nemărginit" și la prezentul etern, motive întâlnite în „*Glossă*", „*Scrisoarea I*", „*Cu mâne zilele-ți adaogi*". Și în „*Memento mori*", prăbușirea imperiilor are loc tot ca urmare a voinței oarbe de a trăi și a dorinței de putere. Motivului ireversibilității timpului și al prezentului etern i se alătură în creația filozofică eminesciană ideea relativității timpului, căci, așa cum afirma în „*Memento mori*", dacă „Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut" sau în „*Epigonii*": „S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece, / Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi trist și rece".

Poezia sa cu caracter filozofic include și motivul „lumii ca vis" și al „lumii ca teatru", potrivit cărora lumea din jur este o înlănțuire de vise, de aparențe, singura realitate fiind voința de a trăi. De aceea, „Vis al morții eterne e viața lumii-ntregi", iar „Visul acesta cu moarte se sfârșește" („*Împărat și proletar*"). Totodată, existențele umane se fixează între niște limite prestabilite („Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat"), pentru ca, în alt loc (în „*Scrisoarea I*"), Eminescu să proclame existența egalității în fața morții: „Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții, / Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții".

În „*Scrisoarea I*" și în „*Rugăciunea unui dac*", Eminescu preia din „*Rig-Veda*" – prin filieră germană – două imnuri cosmogonice, pe care le supune unui proces de înnobilare poetică. Așadar, mitul genezei, cel al morții cosmice sunt prezente frecvent în poezia filozofică

eminesciană. Multe dintre aceste teme se îmbină, se întrepătrund şi le găsim îngemănate în aceeaşi creaţie, aşa cum se întâmplă în „*Glossă*“ şi „*Luceafărul*“.

„Luceafărul“

„*Luceafărul*“ este, aşa cum remarca Tudor Vianu, în studiul său despre „*Luceafărul*“, din vol. *Eminescu*, „o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte“. Afirmaţia lui Vianu pune în evidenţă complexitatea acestei creaţii eminesciene, fapt demonstrat chiar numai de geneza poemului şi de izvoarele folosite de marele poet.

Poemul „*Luceafărul*“ a fost conceput din timpul studiilor la Berlin, iar din perioada 1880-1883 datează cele cinci variante, în timp ce forma sa definitivă a fost publicată în aprilie 1883 în Almanahul Societăţii Academice Social-Literare „România jună“ de la Viena, apoi în „Convorbiri literare“ din august, acelaşi an, şi în volumul de „*Poesii*“ editat de Titu Maiorescu în decembrie 1883.

Romantic fiind, Eminescu a îndrăgit folclorul, l-a cules, l-a prelucrat folosindu-l ca izvor de inspiraţie pentru opera sa. Aşa s-a întâmplat şi în cazul ***genezei poemului „Luceafărul“***, pentru care Eminescu a folosit un basm românesc intitulat „*Fata în grădina de aur*“, cules de germanul Richard Kunisch, în 1861. Poetul a prelucrat acest basm în perioada 1870-1872 într-un text de 488 de versuri şi 56 de strofe despre povestea de dragoste dintre o fată deosebit de frumoasă şi Florin, un fiu de împărat. De fată se îndrăgosteşte şi un zmeu, dar ea nu răspunde decât condiţionat sentimentelor lui, preferând dragostea lui Florin, un pământean, ceea ce stârneşte mânia zmeului, care, prăvălind o stâncă peste ea, rosteşte un blestem: „Un chin s-aveţi: de-a nu muri deodată“.

Aşadar, unele dintre izvoarele „Luceafărului“ sunt cele folclorice, şi anume basmul „*Fata din grădina de aur*“ şi mitul zburătorului, prezent în prima parte a poemului (visul fetei), dar întâlnit şi în poemul „*Călin (File din poveste)*“.

Eminescu a dat basmului un înţeles alegoric: „că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele său scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.“ Mărturisirea lui Eminescu evidenţiază faptul că la baza poemului stau şi alte izvoare decât cel folcloric, poetul avându-le în vedere pe cele filozofice. De pildă, modul în care Eminescu prezintă raportul dintre omul comun şi cel de geniu îşi are punctul de plecare în opera lui Schopenhauer „*Lumea ca voinţă şi reprezentare*“. Geniului îi sunt caracteristice inteligenţa (raţiunea pură), capacitatea de a-şi depăşi sfera, aspiraţia spre cunoaştere, puterea de a se sacrifica pentru atingerea scopului obiectiv şi singurătatea. În schimb, pe omul comun îl caracterizează instinctualitatea, subiectivitatea, incapacitatea de a-şi depăşi condiţia, voinţa de a trăi, dorinţa de a fi fericit şi sociabilitatea. După cum se observă, trăsăturile lor sunt antitetice, acest fapt explicând numeroasele antiteze din poem.

Filozofia greacă (Platon, Hesiod), cea indiană (Poemele Vedelor) şi mitologia creştină sunt alte izvoare filozofice care stau la baza poemului. Potrivit acestora, la originea lumii (sau universului) stau cerul şi pământul (Platon) sau noaptea, fiica haosului, zeiţa tenebrelor şi mama tuturor zeilor (Hesiod) sau soarele însuşi (după Homer). Raportul dintre Demiurg şi Hyperion şi principiul unităţii totului sunt idei care îşi au originea în filozofia indiană, în timp ce noţiunea de păcat originar, imaginea dinaintea genezei şi viziunea apocaliptică vin din mitologia creştină.

Există şi o interpretare biografică a *Luceafărului*, susţinută de I. Al. Brătescu-Voineşti în vol. „Din pragul apusului“, dar aşa-zisele izvoare biografice pălesc în faţa celorlalte surse, chiar dacă elementele biografice sunt generalizate devenind simboluri.

Tema poemului o constituie destinul omului de geniu într-o lume mărginită şi meschină, incapabilă de a-l înţelege şi ostilă acestuia. Astfel, poemul devine o alegorie explicată chiar de Mihai Eminescu.

Ca ***structură***, poemul se bazează pe antiteza romantică, ceea ce duce la apariţia mai multor opoziţii: terestru-cosmic; terestru-astral; uman-fantastic (real-ireal); limitat-nelimitat; sus-jos,

Scanned with OKEN Scanner

într-o ***compoziție clasică*** cu ***patru tablouri*** construite pe ideea cuplului și pe alternanța spațiilor. Ca dimensiune, poemul conține 392 de versuri, structurate în 98 de catrene.

Primul tablou cuprinde 43 de strofe. Poemul începe cu o formulă specifică basmului („A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată"), iar următoarele versuri o înfățișează pe frumoasa fată de împărat care se îndrăgostește de Luceafăr. Între cei doi se înfiripă o iubire puternică, printr-o comunicare indirectă, realizată în vis. Fascinată de strălucirea astrului, fata i se adresează cerându-i să coboare în lumea ei: „Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gând / Și viața-mi luminează!".

Pentru a răspunde chemării arzătoare a fetei, Luceafărul se întrupează „într-un tânăr voievod / Cu păr de aur moale", cu fața străvezie, albă ca de ceară – „Un mort frumos cu ochii vii / Ce scânteie-n afară", căci nemurirea este o formă a morții pentru muritori. El, cel care are drept tată cerul, iar ca mamă – marea, îi cere tinerei fete să-și lase lumea, să-i fie mireasă și să-l urmeze în palatele de mărgean de pe fundul oceanului.

Incapabilă să-și depășească condiția, fata refuză să-l urmeze pe Luceafăr, resimțind acut deosebirile dintre ei: „Căci eu sunt vie, tu ești mort" și, mai ales, „ochiul tău mă-ngheață".

Dragostea fetei nu se stinge o dată cu acest episod, întrucât ea îl cheamă din nou pe Luceafăr „în casă și în gând", pentru a-i lumina viața. El răspunde acestei noi chemări și se întrupează, de data aceasta, ca fiu al soarelui și al nopții, într-un „mândru chip", purtând coroană pe părul negru și fiind înfășurat într-un „negru giulgi", sub care se văd „marmoreene brațe". Este trist, gânditor, palid la față, „Dar ochii mari și minunați, / Lucesc adânc, himeric / Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric". Dacă la prima întrupare Luceafărul îi pare fetei „un înger", de data aceasta, el i se înfățișează ca un „demon" și ea refuză noua propunere a astrului de a-l urma în ceruri, unde ar putea să răsară mai mândră decât toate stelele prinse în cunună.

Mărturisindu-și dragostea pătimașă, fata îl determină pe Luceafăr să-i promită că va renunța la nemurire: „Da, mă voi naște din păcat, / Primind o altă lege; / Cu veșnicia sunt legat, / Ci voi să mă dezlege".

Partea a doua urmărește, într-un cadru prin excelență terestru, idila dintre fata de împărat, numită acum Cătălina, și pajul Cătălin, „băiat din flori și de pripas". Între ei se înfiripă o dragoste comună, lumească, simțindu-se uniți prin instinct, iar dialogul dintre cei doi relevă condiția lor de muritori incapabili să se autodepășească. Chiar atunci când Cătălina îi mărturisește atracția față de Luceafăr, Cătălin își continuă pledoaria pentru dragostea lumească și, într-un limbaj comun, dar caracterizat de inocența adolescenței, îi propune o alternativă banală, pe măsura condiției lor de muritori: „ – Tu ești copilă, asta e... / Hai și-om fugi în lume, / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume, // Căci amândoi vom fi cuminți, / Vom fi voioși și teferi, / Vei pierde dorul de părinți / Și visul de luceferi".

În **partea a treia** suntem martori la călătoria Luceafărului prin spațiul cosmic și la convorbirea acestuia cu Demiurgul, pe care îl roagă să-l dezlege de nemurire. Deși haosul este o noțiune abstractă și desemnează latența elementelor înainte de creație, Eminescu reușește, datorită fantasticului său talent să-i dea o concretețe uluitoare. Aici timpul are o altă măsură („Și căi de mii de ani treceau în tot atâtea clipe"), stelele sunt omniprezente („Un cer de stele dedesubt / Deasupra cer de stele"), haosul având împrejuru-i văi din care „izvorau lumine", asemenea unor mări amenințătoare.

Locul unde Luceafărul îl caută pe Demiurg e infinitul pentru că aici spațiul este fără limită și timpul nu poate fi măsurat: „Căci unde-ajunge nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște, / Și vremea-ncearcă în hotar / Din goluri a se naște". Acolo este, așadar, neantul (vidul absolut), stăpânit de groaza propriului gol, adânc asemenea abisului uitării. Deși pretutindeni se află nimicul, neantul este totuși stăpânit de setea de absorbție: „Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemene / Uitării celei oarbe".

Luceafărul, devenit Hyperion, îi cere Demiurgului să-l dezlege de nemurire, dar acesta nu-i înțelege și nu-i acceptă dorința, încercând să-l convingă pe cel ce pare îndrăgostit că el face parte dintr-un întreg („[...] din genuni / Răsai c-o-ntreagă lume") și că a întrerupe existența unui element înseamnă degradarea, dezechilibrul întregului și, implicit, anihilarea Demiurgului însuși.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a fi mai convingător, Creatorul îi prezintă antitetic condiția umană și pe cea divină. Condiția umană se caracterizează prin precaritate, căci oamenii se nasc și mor, generațiile se succedă, iar idealurile lor sunt „deșarte" și nu durează în timp. Omul are o existență limitată, guvernată de împliniri („noroc") sau de neîmpliniri („prigoniri de soarte"), trăiește o fericire de scurtă durată sau o deziluzie permanentă. În schimb, condiția elementelor divine, a aștrilor este alta, pentru că ei au o existență eternă, sunt dincolo de timp, nici pe cea de spațiu și nici nu au moarte. De aceea, nici Hyperion nu cunoaște mărginirea: „Iar tu Hyperion rămâi / Oriunde ai apune /". Demiurgul îi propune alternative în schimbul vremelniciei: înțelepciunea de a descifra tainele lumii, destinul orfic (al cântărețului) pentru ființa iubită sau pentru sine, dreptatea și tăria ca atribute ale puterii universale sau destinul războinicului devenit stăpân peste întreaga lume.

Dacă planul acestui tablou este exclusiv cosmic, în **tabloul al patrulea** se revine la planul terestru, la perechea Cătălin și Cătălina, aflată într-un crâng, sub un șir de tei, în lumina lunii. Urmărind idila dintre cei doi pământeni, Luceafărul trăiește o dramă în plan cognitiv și afectiv nemaifiind capabil să răspundă chemării Cătălinei, care i se adresează din nou, de vreme ce ea aspiră încă spre înalt, spre depășirea condiției sale de muritoare. De data aceasta, Cătălina, realizând limitele ființei umane, îi cere Luceafărului să-i lumineze norocul, cel care conduce destinul muritorilor.

Conștient de existența sa eternă, el refuză să o asculte pe Cătălina, amintindu-i acesteia de limitele ei existențiale („cercul vostru strâmt"), de precaritatea muritorilor („chip de lut"). Acum hotărârea lui Hyperion este definitivă, el optând pentru nemurire și, implicit, pentru singurătate: „Trăind în cercul vostru strâmt / Norocul vă petrece, / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece".

Răspunsul lui final nu evidențiază neapărat disprețul față de o lume care nu poate să-și depășească limitele, ci mai degrabă regretul și tristețea determinate de faptul că el este incapabil de a trăi după legile omenești. Eroul poemului lui Eminescu nu are acces la cercul strâmt al norocului, care conduce destinul oamenilor, și nici șansa de a cunoaște plenitudinea iubirii, a sentimentelor omenești. După experiența tragică trăită, Luceafărul a reușit să-și dea seama de diferențele existente între ființa pământească – pajul Cătălin – și ființa veșnică, adică el însuși.

La nivelul structurii poemului, se observă compoziția simetrică, realizată prin alternarea planurilor cosmic (tabloul întâi și tabloul al treilea) și terestru (tabloul al doilea și al patrulea), care se suprapun elementului universal, veșnic și, respectiv, celui uman, efemer. Așa se explică și natura dual a unora dintre personaje, mai ales a celor care apar în tablouri diferite: Luceafărul – Hyperion, fata de împărat – Cătălina. Cătălin apare doar în postura de ființă muritoare și reprezintă prototipul îndrăgostitului etern într-o lume care își cunoaște și acceptă limitele. Demiurgul este părintele tuturor lucrurilor, creatorul lumii, prezent doar în tabloul cadrului cosmic. Aceste două personaje se plasează în antiteză, având în vedere lumile cărora ele aparțin și concepțiile lor. Cătălin se află în opoziție și cu Luceafărul, deosebindu-se prin origine, prin concepții și prin ceea ce simbolizează în planul poemului.

Dualitatea celorlalte două personaje, Luceafărul și fata de împărat, se datorează încercării lor de a-și descoperi propriile esențe. Astfel, Luceafărul devine Hyperion abia atunci când conștientizează natura sa eternă, iar fata de împărat, devenită Cătălina, duce dorul Luceafărului până ce își dă seama de propria limită, de propria neputință de a pătrunde în lumea ideilor înalte: „În veci îl voi iubi și-n veci / Va rămânea departe".

Poemul *„Luceafărul"* rămâne însă unic prin multitudinea semnificațiilor sale, căci aproape fiecare moment al lui poate fi descifrat în mai multe feluri. Astfel, ***Hyperion*** are toate trăsăturile omului de geniu, fiind o ființă superioară care răspunde totuși primelor chemări ale fetei de împărat, de care se îndrăgostește, metamorfozându-se în „înger" și „demon". Chiar aceste metamorfoze pun în evidență capacitatea geniului de a lua un chip concret, păstrând, în același timp, unitatea contrariilor și esența superioară. Hotărârea lui de a se sacrifica simbolizează dorința de cunoaștere, al cărei obiect este dragostea pentru fata de împărat. Iubirea dintre cei doi nu se împlinește și rămâne, ca în multe poezii eminesciene, doar la stadiul de dorință, reprezentând atracția contrariilor, care caută prin cunoașterea reciprocă să se împlinească.

Scanned with OKEN Scanner

Dorința lui Hyperion de a fi dezlegat de nemurire pentru a se realiza prin iubire este sinonimă cu aceea de a primi o altă structură compatibilă cu ideea de dragoste, pentru că, altfel, el va rămâne forma individualizată a absolutului. Perseverența sa în încercarea de a se adapta devenirii pământene va conduce la dramă. Izvorâtă din neputința realizării cunoașterii în plan uman și a împlinirii afective, drama Lucefărului trădează faptul că și geniul are propriile limite, Hyperion devenind astfel un personaj tragic. Răspunsul final al Luceafărului la ultima chemare a fetei, a Cătălinei, cuprinde constatarea obiectivă, nelipsită totuși de un oarecare fior liric, a diferențelor fundamentale dintre cele două lumi: cea a contemplației pure și cealaltă, a instinctualității oarbe.

Fata de împărat simbolizează, deopotrivă, vârsta delicată a primelor iubiri, când poate fi tulburată de zburător și de omul comun, căci visul ei de iubire nu este decât o criză puberală, o dorință de realizare prin dragoste. Dragostea pentru Luceafăr semnifică aspirația spre absolut în iubire, dorința omului comun de a-și depăși condiția de muritor, în timp ce refuzul de a-l urma în adâncul oceanului sau în sferele înalte reprezintă spaima de nemurire, care pentru fata de împărat înseamnă moarte.

Senzațiile de frig și de ardere pe care fata de împărat le încearcă în fața celor două întrupări ale Luceafărului sunt rezultatul descoperirii intuitive a deosebirilor dintre geniu și omul comun. Atunci când fata de împărat devine Cătălina, ea reprezintă un exponent al lumii comune, iar, împreună cu Cătălin, întruchipează perechea în plan uman. Refuzul Cătălinei de a-l urma pe Luceafăr semnifică o ruptură între ideal și real, acesta fiind momentul de răscruce în opțiunea ei afectivă, care se va îndrepta către Cătălin, datorită asemănării evidente de structură și de ideal dintre două ființe aparținând aceleiași lumi. De aceea, a treia și cea din urmă invocare a Luceafărului de către fată are cu totul altă semnificație decât primele două – dorința superstițioasă a unei ființe pământene de a fi fericită, aflându-se sub protecția unei stele norocoase.

Demiurgul întruchipează absolutul, ideea de materie superior organizată, iar refuzul său de a-l face pe Hyperion muritor exprimă imposibilitatea obiectivă ca acesta să mai coboare treptele de organizare a materiei universale.

Cătălin, consecvent în păstrarea condiției sale comune, este celălalt component al perechii în plan uman, iar lecția pe care i-o dă Cătălinei este o formă de magie erotică, de inițiere în miracolul iubirii. Idila celor doi este, de fapt, o modalitate de a atinge fericirea, posibilă atâta vreme cât Cătălin devine, din tânărul candid, aparent ușuratic, bărbatul capabil să împlinească un vis de iubire, comună, nu serafică, ideală.

Semnificațiile amintite ale poemului își au izvorul în diversitatea de ***teme*** și ***motive*** întâlnite în operă, în afara temei principale – menirea și locul geniului în lume. Astfel, se întâlnește mai întâi tema spațiului, care ilustrează și asigură relația dintre spațiul terestru și cel cosmic, apoi tema timpului, atât a celui individual, cât și a celui universal, cu atributele lor: unul limitat și ireversibil, altul nesfârșit și incomensurabil. Opoziția dintre cele două timpuri impune antiteza dintre condiția efemeră a omului, pe de o parte, și Hyperion și Demiurg, pe de altă parte. Nu putea lipsi tema naturii, ilustrată printr-o diversitate de motive tipic romantice: luna, noaptea, luceafărul, cerul, stelele, zborul intergalactic, geneza ș. a. Ultimele trei motive se subordonează însă și temei creației divine, demiurgice, atâta vreme cât sunt prezente ideea apariției și stingerii universului, cea a universalității timpului și a spațiului (cosmic) și cea a condiției omului de geniu, care aparține acestor determinări universale. Una din temele centrale ale poemului este tema iubirii, atât cea ideală, care presupune ideea de absolut, cât și cea obișnuită, care se împlinește printr-un joc al dragostei văzut ca ritual.

Alături de marile teme enunerate, o varietate de motive contribuie la desăvârșirea poemului: ***motivul oglinzii*** și ***al visului***, ca modalități de revelare a sentimentului, ***motivul ferestrei*** (des ilustrat la Eminescu), ca singură posibilitate de comunicare între cele două lumi, și ***motivul păcatului originar***, din moment ce Luceafărul consimte să se nască din păcat.

Ca specie literară, această creație este un ***poem cu formă narativ-dramatică***. Apartenența la ***genul epic*** se explică prin formula de introducere, prin prezența unui narator, ca și prin întreaga existență a personajelor, întâmplările fiind relatate la persoana a treia, într-o construcție gradată a subiectului, astfel încât i se pot delimita momentele acțiunii.

Scanned with OKEN Scanner

Totodată, sunt prezente elemente ale ***genului dramatic***, dintre care se remarcă în primul rând dialogul. Există, de asemenea, un joc al „măștilor" (fata de împărat, Luceafărul, Demiurgul, Cătălin și dublul primelor două – Cătălina și Hyperion), însă prezența acestora nu trebuie interpretată neapărat ca element dramatic, ci, mai degrabă, se poate vorbi despre ***lirismul obiectiv*** al textului, pentru că această operă este, înainte de toate, ***una lirică***. Schema epică este doar cadrul în care se petrec întâmplările și se mișcă personajele, toate întâmplările și personajele devenind simboluri lirice, metafore, care sintetizează ideile filozofice și exprimă o anumită viziune poetică, un tip de sensibilitate sau diferite atitudini morale.

De asemenea, există în *„Luceafărul"* o interferență de ***specii literare***, aproape toate aparținând genului liric. ***Idila pastorală***, prezentă în tot tabloul al doilea, relatează povestea de dragoste dintre Cătălin și Cătălina. ***Meditația filozofică*** din tabloul al treilea, urmărește drumul Luceafărului spre Demiurg și discursul argumentativ al acestuia menit să-l convingă pe Hyperion să renunțe la dorința de a deveni muritor. Există în poem și ***două pasteluri*** – specie a liricii peisagistice –, și anume un pastel cosmic (descrierea drumului lui Hyperion și a haosului cosmic) și altul terestru (cadrul natural în care se va consuma idila dintre Cătălin și Cătălina). Lor li se alătură ***elemente elegiace***, exprimând tristețea omului comun, incapabil să se ridice la înălțimea unor idei superioare, dar și a geniului, a cărui condiție eternă este ireversibilă și nu se poate realiza nici din punctul de vedere al cunoașterii, în sensul aspirației spre concret, nici pe plan afectiv.

„Luceafărul" este o capodoperă a creației eminesciene și prin ***stilul*** abordat de poet, prin perfecțiunea formei, poemul fiind îndelung cizelat. Astfel, poetul i-a dat o limpezime clasică, folosind epitete, comparații și metafore, mai ales în fragmentele descriptive în care fie fixează un cadru cosmic sau terestru, fie realizează scurte portrete ale personajelor. Exemple de astfel de podoabe stilistice: epitete: „o *prea frumoasă* fată", „*mândră*-n toate cele", „*falnicelor* bolți", „*mișcătoarele* cărări", „*recile*-i scântei", „*mândru* tânăr", „*vânăt* giulgi", „umbra feței *străvezii*", „*mândri* tei", „ochiului *senin*" etc.; comparații „a fost odată ca-n povești", „mândră-n toate cele, / Cum e Fecioara între sfinți / Și luna între stele", „albă ca de ceară", „frumos cum numa-n vis / Un înger se arată", „ochi mari și minunați / Lucesc adânc himeric / Ca două patimi fără saț" etc.; metafore: „noaptea mea de patemi", „a lumii scară-ntreagă", „chip de lut", „mreajă de văpaie", „scăldat în foc de soare" etc.

Limpezimea poemului este asigurată de scuturarea de podoabe inutile, adjectivele fiind puțin folosite chiar în fragmentele descriptive, unele derivate cu prefixul „ne-". Totodată, majoritatea termenilor provin din limba latină și sunt neologisme („demon", „himeric", „haos", „ideal", „sferă" etc.), dar sunt și numeroase cuvinte și expresii populare („sară", „îmbătată de amor", „acu-i acu", „să-ți încerci norocul" etc.), care sporesc puritatea limbajului. În *„Luceafărul"* se remarcă încă două aspecte ale stilului: exprimarea aforistică, Demiurgul adresându-se de pildă, lui Hyperion într-un limbaj gnomic: „Toți se nasc spre a muri / Și nu cunoaștem moarte"; „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăși soare" etc.; și muzicalitatea versurilor, realizată prin rima încrucișată, în care uneori sunt prezente și aliterațiile, prin măsura de 7-8 silabe, întâlnită și în creația populară, prin ritmul iambic împletit cu cel amfibrahic, la care se adaugă rimele masculine îmbinate cu cele feminine, în deplină concordanță cu conținutul de idei al poemului.

Tocmai bogatul conținut de idei a dus la numeroase interpretări ale poemului *„Luceafărul"*. Astfel, Tudor Vianu, în studiul citat, considera că „Luceafărul este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte", cu referire directă la teme și trăsături cum ar fi dragostea incompatibilă, nesațul iubirii romantice, geniul senin și rece, seninătatea și melancolia, metamorfoza, demonismul. Nicolae Manolescu descoperă în poem mai multe voci lirice, cu care poetul se identifică în totalitate, el putând fi, deopotrivă, Hyperion, Cătălina, Demiurgul sau Cătălin (*„Vocile lirice ale «Luceafărului»"*). „Dialogul vocilor, spune criticul, exprimă aventura metafizică: aspirația și renunțarea, suferința și extazul, încrederea și dezamăgirea, ușurința și pasiunea, resemnarea și sarcasmul".

Pentru Constantin Noica (*„«Luceafărul» și modelul ființei"*, în vol. *Sentimentul românesc al ființei*), „Luceafărul" este un „basm al ființei", deoarece tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aievea; Edgar Papu pornește în descifrarea sensurilor poemului de la ipostazele poetice ale verbului „a fi", discutându-le chiar pe cele din primele

Scanned with OKEN Scanner

două strofe: „a fost odată ... a fost ca niciodată ... şi era una ... cum e Fecioara" şi remarcând înaltele lor potenţe de a genera noi şi însemnate semnificaţii (*Universul cuvântului*, în vol. *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1979).

Toate aceste interpretări, ca şi multe altele, pun în evidenţă valoarea şi originalitatea poemului lui Mihai Eminescu, considerat o capodoperă între operele eminesciene.

„Glossă"

Glosa este o ***poezie cu formă fixă***, apărută în Spania, în secolul al XV-lea. Ca structură, numărul strofelor rezultă din numărul de versuri din prima strofă – strofa nucleu –, care se reia în final cu versurile inversate (strofa recapitulativă). Fiecare strofă se termină cu versul preluat din prima strofă şi comentat. Aşadar, glosa are atâtea strofe câte versuri are prima strofă, plus alte două strofe – prima şi ultima – inversate.

Sensul comun al cuvântului „glosă" este acela de a explica, de a comenta un cuvânt sau un pasaj dintr-un text, în scopul clarificării lui, dar din punctul de vedere al unei creaţii literare, este o poezie filozofică care dezvoltă un comentariu sentenţios, gnomic pe marginea unor teme precizate în versurile primei strofe, numită şi strofă-temă.

„Glossa" *eminesciană* a fost elaborată între 1874 şi 1882 în mai multe variante, dintre care cea publicată în volumul de *„Poesii"* editat de Titu Maiorescu în 1883 nu este ultima, ci una scrisă în 1880.

Titlul este chiar numele acestei forme fixe de poezie, care poate fi încadrată, ca specie literară, în categoria meditaţiei.

Prin ***tema*** ei, poezia eminesciană pune în discuţie condiţia omului în raport cu timpul şi exprimă protestul filozofic al geniului decepţionat de o lume meschină.

Prin caracterul ei gnomic, sentenţios, poezia se constituie într-un cod etic al omului superior, care transmite învăţăminte semenilor săi, dobândite pe baza autocunoaşterii şi a experienţei sale. Prin raportarea omului la timp, *„Glossă"* poate fi considerată şi un decalog al eliberării spiritului de iluziile clipei.

Strofa întâi, alcătuită din opt versuri, ca de altfel toate celelalte, conţine sintetizate adevăruri general valabile, care vor fi dezvoltate în strofele următoare. Astfel, poetul face referire la trecerea ireversibilă a timpului („Vreme trece, vreme vine"), la repetabilitatea evenimentelor, care constituie o succesiune permanentă de vechi şi nou („Toate-s vechi şi nouă toate") sau la necesitatea de a discerne între bine şi rău („Ce e rău şi ce e bine / Tu te-ntreabă şi socoate "). Ceea ce urmează este un îndemn pentru a stabili o limită între ceea ce este real, durabil şi ceea ce este efemer („Nu spera şi nu ai teamă / Ce e val ca valul trece"), pentru a manifesta o totală indiferenţă faţă de frământările din jur („De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămâi la toate rece").

Strofa a doua, comentând primul vers al strofei-temă, face referire, în spiritul filozofiei socratice, platoniciene şi stoice, la o existenţă sobră, detaşată de realitate, îndemnând la introspecţie, la cunoaşterea de sine („Tu aşează-te deoparte, / Regăsindu-te pe tine").

În **strofa a treia**, poetul adresează un îndemn la echilibru sufletesc, astfel încât omul să nu se lase atras de himera fericirii, care este trecătoare, în detrimentul dreptei judecăţi („Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă pentru masca fericirii"). Fericirea este, ca orice eveniment, repetabilă, deci veche şi nouă; în acelaşi timp, şi poate să ţină doar o clipă („Şi o clipă ţine poate; / Pentru cine o cunoaşte / *Toate-s vechi şi nouă toate*").

Motivul literar al lumii văzute ca teatru apare în **strofa a patra**, cu ecouri din filozofia indiană, dar prezent în toate marile curente literare. Lumea este văzută ca un teatru, iar oamenii sunt actorii care interpretează roluri gata scrise. Poetul îi cere omului superior să rămână un privitor detaşat, lucid la această comedie şi să înţeleagă ce se ascunde în spatele multiplelor măşti. Numai dacă nu se va arunca în vâltoarea vieţii, cugetătorul (omul superior sau geniul) va înţelege totul şi va reuşi să discearnă binele de rău.

În **strofa a cincea** apare motivul schopenhauerian al prezentului etern. Numai prezentul poate da satisfacţii, pentru că omul nu poate trăi intens decât clipa trecătoare a acestui moment.

Scanned with OKEN Scanner

Trecutul este deja consumat, iar viitorul este incert, întrucât „Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe / [...] În prezent le-avem pe toate".

Prezentul fiind singurul care îi permite omului să se împlinească, trecutul şi viitorul devin o zădărnicie asupra căreia omul trebuie să mediteze („Dar de-a lor zădărnicie / Te întreabă şi socoate").

Strofa a şasea reia motivul lumii ca teatru. „Piesa" (lumea) este aceeaşi, numai „actorii" (oamenii) sunt alţii, dar, de mii de ani, „lumea-i veselă şi tristă", oscilând deci între bucurie şi deznădejde. Aşadar, aparenţele se schimbă, dar esenţa rămâne statornică. De aceea, omul superior trebuie să nu se lase înşelat de aparenţe, să nu spere, dar nici să nu se teamă.

Strofa a şaptea are accente de satiră, poetul adoptând o atitudine intransigentă faţă de „mişeii" pe care îi „vezi la izbândă făcând punte". Izbânda va fi însă a lor, pentru că, uniţi, „nătărăii" „te-or întrece", adică îi vor pune în umbră pe oamenii superiori. De aceea, aceştia trebuie să-i privească cu o superioară detaşare şi să nutrească speranţa că tot ce este rău e trecător, efemer.

Strofa a opta, ca şi a şasea, reia, cu anumite nuanţe, ideea lumii ca teatru („Ca să schimbe-actori în scenă"), dar ea se asociază cu motivul cântecului ademenitor al Sirenelor, căci lumea, fiinţa umană în general este tentată de aceste schimbări nesemnificative. Omul raţional trebuie să aibă capacitatea de a rezista oricărei tentaţii („Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / *De te-ndeamnă, de te cheamă*"), dovedindu-şi astfel superioritatea.

De la satiră şi îndemn la raţiune, poetul trece în **strofa a noua** la o atitudine sceptică, de neîncredere faţă de oameni şi, pornind de la această atitudine, transmite un adevărat cod de conduită, pe care cel ce vrea să fie ferit de deziluzii trebuie să îl respecte. Evitarea celor prinşi în mocirla existenţei comune („De te-ating să feri în lături"), tăcerea („De hulesc să taci din gură"), indiferenţa („Ce mai vrei cu-a tale sfaturi, / Dacă ştii a lor măsură"), indiferenţa faţă de demagogia, de flecăreala lor („Zică toţi ce vor să zică") sunt atitudinile cele mai potrivite faţă de cei incapabili să înţeleagă rosturile majore ale existenţei. De aici se ajunge la o răceală obiectivă („Tu rămâi la toate rece"), care impune ataraxia, acea stare de linişte la care ajungi detaşându-te de frământările lumii.

Strofa finală (strofa recapitulativă) reia ultimul vers al strofei anterioare („Tu rămâi la toate rece"), urmat de celelalte versuri, în ordine inversă, ale primei strofe. Astfel, se insistă asupra detaşării de zbuciumul lumii, de spectacolul dezgustător al ei. Omul trebuie, deci, să fie guvernat de raţiune.

George Călinescu aprecia în mod deosebit această ultimă strofă, deoarece „adunarea făcută la sfârşit a tuturor preceptelor şi maximelor are un sens superior formei goale a glosei: e socoteala totală a lumii, linia trasă dedesubt pentru această sumă" (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*).

În întregul text, se observă ***tonalităţi lirice***, ***atitudini*** şi ***sentimente diferite***. Există un amestec de indiferenţă şi de resentimente profunde, prima atitudine întâlnită în majoritatea strofelor, iar cea de a doua, în strofele a şaptea, a opta şi a noua. Fie că este indiferent, fie că polemizează, poetul raportează elementele concrete, micile mizerii cotidiene la fenomene generale. Ceea ce impresionează în „*Glossă*" este sentimentul depersonalizării eului liric, pentru că poetul se îndepărtează de lumea meschină, dar se îndepărtează şi de sine. Aşa se explică prezenţa pronumelui personal „tu" cu valoare impersonală, iar depersonalizarea este cu atât mai dureroasă, cu cât poetul propune ca unică soluţie a ieşirii din criză, a regăsirii eului înstrăinat, detaşarea de amăgirile vieţii. Satira se transformă astfel, treptat, în căutarea ataraxiei, adică a liniştii absolute a spiritului, geniul putând rămâne o esenţă identică sieşi numai prin părăsirea cotidianului mizer, comun, a unei iluzii universale. De aceea, poemul stă sub semnul unei resemnări, al cercetării detaşate a raportului dintre sine şi lume. De aici derivă şi apatia, atitudinea de indiferenţă senină în faţa deşertăciunilor lumeşti.

Atât aceste atitudini, cât şi ideile prezente în conţinutul poeziei lasă să se vadă ***izvoarele ei filozofice***: filozofia stoicilor, potrivit căreia înţeleptul trebuie să se conducă numai după raţiune, să ignore pasiunile şi să rămână neclintit în faţa vicisitudinilor vieţii, sau principiul potrivit căruia omul trebuie să tindă spre o stare de perfectă linişte sufletească, tocmai prin detaşarea de frământările lumii; tot din filozofia greacă provine şi perspectiva elevată asupra

Scanned with OKEN Scanner

timpului, adică unitatea, imuabilitatea existenței, considerând drept iluzorie multiplicitatea, mișcarea și devenirea.

Motivul lumii ca teatru își are originea în filozofia indiană, dar și în curentul stoic amintit, totul fiind trecut la Eminescu prin principiile filozofice ale lui Schopenhauer, care consideră că regizorul suprem al lumii nu este providența creștină sau principiul stoic al anticilor, ci voința universală, forța oarbă, ademenitoare.

Tot din Schopenhauer este luată și ideea prezentului etern, căci filozoful consideră că „forma vieții și a realității nu este decât prezentul, și nu viitorul și trecutul: acestea nu există decât în abstracțiunea noastră [...]".

Aceste idei și motive sunt prezente și în alte opere eminesciene: în *„Luceafărul"*, *„Scrisoarea I"*, *„Împărat și proletar"*, *„Cu mâne zilele-ți adaogi"* etc. *„Glossă"* însă, deși operă a unui romantic, se caracterizează printr-o rigoare formală de tip clasic, fără o deosebită bogăție stilistică (doar câteva epitete și câteva metafore, antiteze și paralelisme sintactice), totul într-un limbaj tranzitiv, direct, în care îndemnurile cu valoare de aforisme sunt construite după tipare cunoscute, chiar populare: – „feri în lături", „de-ai fi cu stea în frunte", „toate-s vechi și nouă toate" etc. Rima încrucișată, ritmul trohaic produc o anumită muzicalitate, în deplină concordanță cu evidentul scepticism eminescian exprimat aici.

„Scrisoarea I"

„Scrisorile" (cinci în total) fac parte dintre creațiile eminesciene aparținând perioadei de maturitate artistică (cea de-a treia etapă, cuprinsă între 1877 și 1884).

„Scrisorile", intitulate mai întâi „Satire" – cel care le-a schimbat numele fiind Titu Maiorescu –, au fost publicate în perioada februarie–septembrie 1881, cu excepția *„Scrisorii V"*, apărute fragmentar în 1886 și apoi, integral, postum, în 1890.

„Scrisoarea I" a fost publicată la 1 februarie 1881 în „Convorbiri literare", după ce a cunoscut mai multe variante (17 manuscrise), cuprinse în trei serii de versiuni, unele publicate sub diverse alte titluri.

„Scrisorile" eminesciene sunt constituite pe antiteza între ideal și real. În „Scrisoarea II", antiteza se realizează între adevărata poezie și cea lipsită de valoare, văzută doar ca sursă de parvenire; în „Scrisoarea III" este opus trecutul istoric glorios prezentului decăzut, iar *„Scrisorile IV și V"* se bazează pe antiteza dintre iubirea ideală și cea reală, devenită convențională.

„Scrisoarea I" are și ea la bază o antiteză, fiind opuse imaginea omului superior și cea a umanității mărginite, iluzia vieții și supremația morții.

Pornind de la această antiteză, tematic, *„Scrisoarea I"* este un poem filozofic de natură romantică, o meditație filozofică referitoare la relația omului de geniu cu timpul, cu societatea, abordând și tema nașterii și stingerii universului. De aceea poezia se constituie mai ales într-un poem cosmogonic și filozofic, nota satirică apărând doar în final, când poetul ia atitudine față de soarta omului de geniu într-o societate mediocră și mărginită, fapt ce l-a determinat pe George Călinescu s-o considere „foarte puțin satiră" (*Opera lui Mihai Eminescu*).

După cum se observă din anunțarea temei, în poem se împletesc mai multe mituri (motive) prezente și în alte creații eminesciene: cel al nașterii și al morții universului, cel al înțeleptului (al dascălului) și al creatorului (al omului de geniu).

În funcție de diversitatea acestor motive, există și o diversitate ***a izvoarelor*** care stau la baza poemului. Dintre acestea, se observă „Imnul creațiunii" din „Rig Veda" (în ilustrarea genezei), ideile filozofice ale lui Kant, Hegel și Schopenhauer, teoria cosmogonică a lui Kant și Laplace, toate reprezentând posibile puncte de plecare.

În structura poeziei, se disting **cinci părți (tablouri)**: partea I – constituită din primele șase versuri, partea a doua – versurile 7–38, partea a treia – versurile 39–86, partea a patra – versurile 87–144 și partea a cincea – ultimele 12 versuri.

Partea întâi începe cu descrierea unui cadru nocturn, tipic romantic, dominat de razele lunii, în care apare, pe lângă motivul înserării și al astrului selenar, și cel al timpului bivalent: unul individual – efemer, măsurabil, ireversibil și altul universal – etern, statornic, peren.

Scanned with OKEN Scanner

Primul este sugerat de ceasornicul, care „urmează lunga timpului cărare", iar cel de-al doilea este reprezentat de lună, prezent fiind şi motivul schopenhaurenian al vieţii ca vis.

Partea a doua dezvoltă, nuanţând, motivul lunii văzute acum ca astru tutelar a tot ceea ce se află pe pământ (pustiuri, codri, ape, palate, cetăţi, case) şi al omului de o condiţie socială cât mai diferită – rege sau sărac. Acum îşi face loc ideea schopenhaueriană referitoare la egalitatea oamenilor în faţa morţii, căci poetul afirmă: „Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii / Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii, / La acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi, / Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi".

În continuare, poetul insistă asupra diferenţei dintre alte două ipostaze umane – cei bogaţi şi omul de geniu –, definite în funcţie de preocupările lor: cei bogaţi se concentrează asupra propriei imagini: „Unul caută-n oglindă de-şi buclează al său păr", de putere şi de bogăţie („împarte lumea de pe scândura tărăbii / Socotind cât aur marea poartă-n negrele-i corăbii."), pe când omul de geniu, dascălul, caută adevărul căruia i-a închinat întreaga viaţă şi energie („[...] caută în lume şi în vreme adevăr, / De pe galbenele file el adună mii de coji, / A lor nume trecătoare le înseamnă pe răboj").

Acum, poetul are prilejul de a-i schiţa un portret „bătrânului dascăl", întruchipare a sărăciei şi a modestiei („cu-a lui haină roasă-n coate [...] / Şi de frig la piept şi-ncheie tremurând halatul vechi, / Îşi înfundă gâtu-n guler şi bumbacul în urechi; / Uscăţiv aşa cum este, gârbovit şi de nimic"), total opusă preocupărilor şi capacităţii sale de a desluşi tainele universului („Într-un calcul fără capăt tot socoate şi socoate [...] / Universul fără margini e în degetul lui mic, / Căci sub frunte-i viitorul şi trecutul se încheagă, / Noaptea adânc-a veciniciei el în şiruri o dezleagă; / Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr / Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un număr").

Cosmogonia conţinută de partea a III-a îşi are originea în „Imnul creaţiunii" din „Rig Veda" şi, prin imaginaţia sa retroactivă, dascălul reface etapele genezei („Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri"), îşi imaginează o ipoteză precosmică, în care se ghiceşte o stare de latenţă, de ordine ancestrală ipotetică („La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă, / Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă, / Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns"). Pretutindeni domnea întunericul („Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază") şi în sine împăcată stăpânea eterna pace".

Geneza, procesul de naştere a universului, începe o dată cu apariţia mişcării, a punctului care „devine Tatăl" şi care „din chaos face mumă", cele două principii contrare, dar şi complementare, în acelaşi timp, determinând o mişcare colosală, o adevărată dezlănţuire a stihiilor: „negura eternă se desface în fâşii", îşi fac apariţia luna, soarele şi întregul univers. Permanent, „din sure văi de chaos" vin „de-atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute", atrase în viaţă „de un dor nemărginit", acela al voinţei oarbe de a trăi, conform ideii schopenhaueriene.

Dramatismul condiţiei umane este prezentat în continuare tocmai prin raportarea „lumii mici", cu alte cuvinte, a existenţei umane, la lumea mare, la macrocosmos. Viaţa terestră este efemeră şi insignifiantă („[...] noi copii ai lumii mici facem pe pământul nostru muşuroaie de furnici [...] / Muşti de-o zi pe-o lume mică ce se măsură cu cotul."), iar lumea noastră întreagă, a pământenilor, este o clipă suspendată în întuneric. Ceea ce ne rămâne nouă este doar credinţa că „avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă", însă totul e numai o iluzie atâta vreme cât ceea ce este viaţă trece în nefiinţă („Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric").

Părăsind trecutul şi ignorând prezentul, dascălul îşi îndreaptă gândul în viitor şi anticipează, într-o manieră tipic romantică, prin antiteză, secvenţa anterioară, stingerea universului. Într-o atmosferă apocaliptică, soarele îşi pierde strălucirea, stele pier şi ele, planetele se pierd în spaţiu, întunericul devine din nou stăpân, ca înainte de geneză (de naşterea universului) şi însuşi timpul moare, transformându-se în veşnicie. Din nou, în întreg universul se va aşterne „eterna pace", care stăpânea şi increatul, precosmicul.

Partea a patra, cea mai întinsă, surprinde situaţia omului de geniu într-o lume mărginită, obtuză. În prima secvenţă, dascălul cugetă nu la destinul lumilor cosmice, ci la destinele individuale din lumea terestră, în care oamenii sunt identici, deşi diferiţi ierarhic („talpa însăşi a mulţimii..." „până la frumuseţile crăieşti"), iar individul se confruntă cu mulţimea, graţie originii comune a întregii omeniri („*Unul* e în toţi, tot astfel precum *una e* în toate"). Indiferent

Scanned with OKEN Scanner

de condiția și de dorințele lor, în fața sorții, oamenii sunt la fel de vulnerabili, căci „soarta oarbă", timpul ireversibil se scurg „ca vântu-n valuri... peste traiul omenesc". Ei sunt egali în fața morții, dar se diferențiază social.

Începând cu a doua secvență a acestui tablou, poetul abordează condiția geniului într-o societate bântuită de preocupări și interese meschine. Bătrânul dascăl speră că lumea îi va recunoaște meritele și opera sa va trece în circuitul valorilor universale („«De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte / Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe»"). În antiteză apare „vreun pedant cu ochii cei verzui", care-l va cita „În vreo notă prizărită sub o pagină neroadă". Este ilustrată, în această secvență, ideea schopenhauerianã a imposibilității cunoașterii propriei vieți, deoarece singura clipă sigură a existenței este prezentul. În secvența următoare, este reluată problema egalității dintre oameni în fața destinului într-un registru grav, pesimist, de sorginte schopenhauerianã: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarmi... orice-ai spune, / Peste toate o lopată de țărână se depune. / Mâna care-au dorit sceptrul universului și gânduri / ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri..."

Deodată registrul stilistic se schimbă, tonul elegiac fiind înlocuit de o puternică notă satirică, prin care este înfățișată atitudinea contemporanilor și a posterității față de opera savantului de geniu. Funeraliile vor fi organizate cu o falsă solemnitate, iar, în cuvântări, își vor face loc ipocrizia și lauda interesată („Iar deasupra tuturora va vorbi un mititel, / Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el"), căci, în realitate, opera lui va fi ignorată, totul rezumându-se la o „biografie subțire".

Mai mult decât atât, contemporanii vor reține slăbiciunile omului, nu ale operei, nefiind capabili să-i intuiască valoarea: „Dar afară de acestea, va căta vieții tale / Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale – / Astea toate te apropie de dânșii. Nu lumina / Ce în lumea-i revărsat-o, ci păcatele și vina [...]".

În partea finală, poetul revine la motivul inițial, cel al lunii, prezent și în incipit, și prin care poemul capătă simetrie și o construcție circulară. Și de data aceasta, apare ca un astru tutelar asupra vieții și a morții: „Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții / Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții".

Din punctul de vedere al ***realizării artistice***, se poate constata aceeași artă eminesciană desăvârșită în care procedeele artistice aparțin diferitelor niveluri stilistice. Astfel, în ceea ce privește ***nivelul fonetic***, se observă folosirea unor fonetisme regionale („izvoară", „fereștí", „tărăbii", iar, din punct de vedere ***morfo-sintactic***, se remarcă, în primul rând, topica afectivă, cu numeroase inversiuni („propria ta viață", „în liniștita ei splendoare", „mișcătoarea mărilor singurătate", „voluptoasa ei văpaie" etc.), prin care se insistă asupra ideii poetice. În al doilea rând, se constată o alternare a modurilor verbale („de văzut" – „s-o vază") sau folosirea verbelor la persoana a II-a singular cu valoare de generalitate, ca și în „*Glossă*": „vezi", „poți", „n-ai fost" etc. De asemenea, uneori, același verb este folosit la diateze diferite („nu se ascunde" – „era ascuns"), procedeu prin care se realizează o nuanțare și alternare a acțiunii.

Sub aspect ***lexical***, se observă folosirea unor cuvinte regionale, arhaice și populare care aparțin stilului colocvial („cărare", „gârbovit", „va drege", „gene ostenite", „ceasornic", „suflu-n lumânare", „ferești osebite", „răboj", „prizărită", „colb") și a altora apropiate de limbajul științific, prezente mai ales în tabloul cosmogonic în conturarea căruia se folosesc neologisme și expresii livrești („voluptoasă", „geniu", „tomuri", „eternă", „chaos", „imperiu", „enigmă", „himeric", „precum Atlas", „microscopice popoare", „ne succede generații" etc.).

Tot din punctul de vedere al vocabularului, se remarcă realizarea antitezei dintre doi termeni prin derivare prefixală negativă („ființă" – „neființă", „pătruns" – „nepătruns") sau folosirea unor cuvinte cu valoare morfologică schimbată, cum este cazul substantivului „fecioară", folosit cu valoare de adjectiv, cu sensul de „pură", „feciorelnică" („mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară").

La nivelul ***figurilor de stil***, se observă o diversitate de procedee artistice, între care se remarcă mai întâi prezența ***antitezei*** (procedeu specific romantic), întâlnită atât la nivel lexical („ființă" – „neființă", „pătruns" – „nepătruns", „slabi" – „puternici", „genii" – „neghiobi", „viitor"– „trecut" etc.), cât și la nivel ideatic („[...] altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii [...] iar colo bătrânul dascăl [...] tot socoate și socoate..."; „unul caută-n oglindă [...], altul caută-n lume și în vreme adevăr"). Este antiteza dintre oamenii de geniu și cei aparținând unei

Scanned with OKEN Scanner

lumi meschine, dar întâlnim în poem şi antiteza dintre planul cosmic şi cel terestru, dintre macrocosmos şi microcosmos (lumea mare – lumea mică) sau dintre modestia dascălului şi valoarea sa intelectuală. Există, totodată, şi o antiteză la nivel compoziţional, între părţile elegiace şi cele satirice, sau între cele satirice şi cele pronunţat filozofice, cum este tabloul cosmogonic.

Se constată prezenţa unor epitete precum „*voluptoasa* ei văpaie", „*mişcătoarea* ... singurătate", „noapte-*adâncă*", „*eterna* pace", „negură *eternă*", „*sure* văi", „roiuri *luminoase*" „soarele – *mândru*", „timpul *mort*", „*liniştită* splendoare", „tărâmuri *înflorite*", „*gălbenele* file" etc., multe folosite în inversiune pentru a insista asupra însuşirilor exprimate şi care se combină cu metaforele. La rândul lor, metaforele sunt deosebit de sugestive: „stăpâna lumii" (luna), „dor nemărginit" (voinţa oarbă de-a trăi), „lunga cărare" (scurgerea timpului) „lume mare" (universul), „lume mică" (microuniversul), „măşti de-o zi" (existenţa efemeră a omului) etc., folosite pentru a reliefa diversitatea elementelor ce constituie universul în toată complexitatea sa, indiferent că este vorba de spaţiul cosmic sau de cel terestru.

Apar, de asemenea, numeroase comparaţii („un întuneric ca o mare fără rază", „totul piere ca o umbră-n întuneric", „se-nchide ca o rouă", „ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit" ş.a.), unele dintre ele fiind dezvoltate („viaţa-ntreagă, / Ca şi iedera de-un arbore, de-o idee i se leagă", „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, / Aşa el sprijină lumea şi vecia într-un umăr"; „Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze, / Mii de fire viorie ce cu raza încetează, / Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adâncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă."). Acestea au menirea de a concretiza unele idei abstracte, asigurând astfel accesibilitatea şi simplificarea discursului liric.

Personificările sunt prezente în mod deosebit în fragmentele în care este descris cadrul nocturn („luna varsă... văpaia", „codrii-ascund", „ea deschide poarta-ntrării") sau Universul în toate momentele evoluţiei sale (cel dinainte de geneză, al genezei propriu-zise, al prezentului şi al stingerii – „soarele... se-nchide", „planeţii s-azvârl", „timpul mort şi-ntinde trupul").

Pentru susţinerea ideilor filozofice şi pentru exprimarea atitudinii poetului în secvenţele satirice, se remarcă folosirea unor exclamaţii şi interogaţii retorice: „O, sărmane! Ţii tu minte, câte-n lume-ai auzit, / Ce-ţi trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?", „ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?..." „Ce-o să aibă pentru el bătrânul dascăl?", „Câte frunţi pline de gânduri, gânditoare le priveşte!" etc.

Nu lipsesc nici repetiţiile („De-atunci negura... / De-atunci răsare... / De atunci şi până astăzi..."), nici enumeraţiile („lumea, lună, soare şi stihii"), iar diversitatea rimelor, prezenţa rimelor rare, care se realizează între părţi de vorbire diferite („străbate" – „singurătate", „mici – furnici", „scoate" – „toate", „gândesc – omenesc", „recunoască-l" – „dascăl"), contribuie la potenţarea adevăratului miracol artistic existent în „*Scrisoarea I*" şi manifestat şi prin complexitatea tematică, prin numeroasele motive romantice şi idei filozofice sau prin profunzimea şi sinceritatea sentimentelor exprimate.

Toate acestea constituie motive serioase pentru a afirma că opera literară discutată este o altă capodoperă eminesciană, ca multe dintre poeziile sale, indiferent de tematica abordată şi de ipostaza eului liric.

Scanned with OKEN Scanner

3. PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ŞI ALE CLASICISMULUI

Ceea ce caracterizează, în general, literatura noastră în perioada de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea este manifestarea paralelă a unor elemente aparţinând diverselor curente literare, prelucrate în opere literare inegale ca valoare artistică.

Curentele literare dominante ale acestei perioade sunt ***clasicismul***, impus prin creaţia marilor scriitori aparţinând Junimii, şi ***romantismul***, prezent în creaţia paşoptiştilor şi continuat, ca orientare paralelă cu cea clasică, în domeniul poeziei prin Eminescu şi Macedonski şi apoi, prin scriitori care s-au afirmat după 1900 la revista „Sămănătorul". Alături de acestea, se poate vorbi totodată şi despre o orientare realistă, continuată mai ales prin revista „Viaţa românească". Se face simţită o tendinţă de înnoire a lirismului prin intermediul paginilor revistei „Literatorul", conduse de Al. Macedonski, promotoare a simbolismului.

Aşa se explică faptul că, în această perioadă, se afirmă puternic ***poezia socială de tendinţă realistă***, cultivată de curentele poporanist şi realist, alături de un romantism provincial şi ţărănesc, promovat de „Sămănătorul".

Acestei perioade şi tendinţelor extrem de diverse afirmate în viaţa literară le aparţin scriitori ca Alexandru Vlahuţă, Şt. O. Iosif, Octavian Goga şi George Coşbuc. Al. Vlahuţă şi G. Coşbuc au condus (între 1901-1910) revista „Sămănătorul", numele lor fiind legat şi de alte publicaţii.

Dintre toţi aceşti poeţi a căror activitate se desfăşoară mai ales în jurul revistelor „Sămănătorul" şi „Viaţa românească" şi a curentelor pe care ele le promovează (sămănătorismul şi poporanismul), continuând, în acelaşi timp, ***elementele realiste*** ale perioadei anterioare, George Coşbuc se remarcă în mod deosebit. El apare într-o perioadă când poezia românească se afla în impas din cauza epigonilor eminescieni. Marele merit al lui George Coşbuc şi, într-o măsură mai mică, al lui Şt. O. Iosif şi Goga este acela că revigorează poezia tradiţională. Poezia lui Coşbuc este clasicizantă, dar originală prin multe dintre aspectele sale de conţinut şi de formă.

George Coşbuc

George Coşbuc (1866-1918), provenind dintr-o familie cu mai multe generaţii de preoţi, îşi începe şcoala în satul natal, Hordou din Bistriţa-Năsăud, continuându-şi studiile la Salva, Tecliu şi Năsăud. În 1884 se înscrie la Facultatea de Filozofie şi Litere din Cluj, pe care o va întrerupe după doi ani, din motive medicale.

Debutează în 1884, în revista „Tribuna" din Sibiu, condusă de Ioan Slavici, unde va deveni redactor peste doi ani. În anii 1888 şi 1889, publică în „Tribuna" poeziile *„Nunta Zamfirei"*, *„Mânioasă"*, *„Rada"*, *„Nu te-ai priceput"*, poezii prin care, ca neoclasic, aduce un alt ton în lirica timpului. La publicarea poeziei *„Nunta Zamfirei"* îi atrage atenţia lui Titu Maiorescu, cu ajutorul căruia se stabileşte la Bucureşti, în 1889, şi publică în „Convorbiri literare" poezii ca *„La oglindă"* şi *„Rea de plată"*. El îşi continuă colaborarea şi la „Tribuna" (*„Pe lângă boi"*, *„Trei, Doamne, şi toţi trei"*, *„Cântec"*), iar în 1893 publică volumul *„Balade şi idile"*, urmat, în 1896, de *„Fire de tort"*. În ambele volume, satul este prezentat monografic, poetul abordând teme ca ***iubirea*** şi ***natura*** (*„La oglindă"*, *„Duşmancele"*, *„Numai una"*, *„Rea de plată"*, *„Noapte de vară"*, *„Vara"*, *„Iarna pe uliţă"* etc.), ***marile evenimente din viaţa satului*** (*„Moartea lui Fluger"*, *„Nunta Zamfirei"*), ***revolta socială*** (*„Doina"*, *„Noi vrem pământ"*) şi ***trecutul de luptă*** al poporului român (*„Decebal către popor"*, *„Moartea lui Gelu"*).

Editează revistele „Vatra" (împreună cu Slavici şi Caragiale), „Sămănătorul" (cu Vlahuţă) şi „Viaţa literară". În 1902, îi apare volumul *„Ziarul unui pierde-vară"*, iar în 1904, cel intitulat *„Cântece de vitejie"*, în acesta din urmă fiind evocate evenimentele din ***Războiul de Independenţă***.

G. Coşbuc este şi un talentat traducător, atenţia sa îndreptându-se asupra unor opere dintre cele mai dificile din literatura universală: *„Odiseea"* de Homer, *„Sakuntala"* de Kalidasa, *„Eneida"* şi *„Georgicele"* lui Virgiliu şi *„Divina comedie"* a lui Dante.

Coşbuc a murit în anul 1918, la trei ani după decesul unicului său fiu, eveniment care l-a marcat profund.

Scanned with OKEN Scanner

„Moartea lui Fulger"

Cunoscător al literaturii latine şi al celei greceşti, George Coşbuc intenţionase să realizeze şi el un epos naţional în genul „*Iliadei*" şi al „*Eneidei*", pe motive folclorice şi de inspiraţie mitologică românească. Din proiectata epopee a realizat doar două balade despre marile evenimente din viaţa satului: „*Nunta Zamfirei*", descriere a ceremonialului nunţii, şi „*Moartea lui Fluger*", evocare a străvechiului ritual al înmormântării. Cele două poezii amintite au fost publicate pentru prima oară în revista „Tribuna" din Sibiu, în anii 1888-1889, şi reluate în volumul de debut „*Balade şi idile*" (1893).

Titlul poeziei este constituit din două substantive: dacă primul termen face referire la un eveniment existenţial, cel de-al doilea sugerează o existenţă puternică, vulcanică, strălucitoare în plan eroic.

Evocarea străvechiului ritual al înmormântării reprezintă ***tema*** poeziei, totul într-un registru tragic, grav, impresionant, cu o descriere atentă a etapelor ceremonialului funebru.

Fiind o ***baladă cultă***, firul epic include secvenţele de ceremonial prezentate în mod gradat ascendent.

Incipitul apare sub forma unui prolog, prima strofă de fapt, care anunţă drama zguduitoare provocată de moartea fiului de crai, vestită de un sol răvăşit fizic şi sufleteşte de eveniment şi de prezenţa stolului de corbi, simbol al morţii.

În ***primele două strofe***, printre alte elemente epice – anunţarea personajului erou, prezentarea cauzei evenimentului tragic – acţiunea este plasată în timp şi în spaţiu în coordonate mai puţin precise. Eroul este dintre cei aleşi („cel mai bun dintre eroi"), caracterizat de curaj şi de spirit de sacrificiu („Şi pieptul gol al celui mort / De lănci e plin"), moartea sa fiind cauzată de „un braţ străin". Timpul şi spaţiul nu sunt prezentate în detaliu, căci totul se petrece în război, unul oarecare („atâta semn de la război"), şi „pe un mal străin". Dispariţia prematură şi rapidă a fiului de crai este sugerată însă prin notaţii precise: „Pe Fulger mort! [...] / L-a fulgerat un braţ hain! [...] Dar roş de sânge e-albul tort, / Şi pieptul gol al celui mort / De lănci e plin."

Ceea ce urmează nu este altceva decât intrarea în scenă a vocilor lirice. Toate acestea îşi exprimă sentimentele fireşti faţă de zguduitorul eveniment prezentat, într-o împletire armonioasă cu detaliile de ceremonial înregistrate de autor. Aşadar, în „*Moartea lui Fulger*", discursul personajelor care devin voci lirice sau măşti lirice este întrerupt de acela al autorului. În felul acesta, lirismul ia o formă obiectivă, remarcată de către George Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Astfel, mai întâi, este prezentată atitudinea „sărmanului crai". La început, el nu-şi recunoaşte fiul mort şi, apoi, înmărmurit de durere, invocă soarta nedreaptă: „Cum pier mişeii, dacă pier / Cei buni aşa?". Fără Fulger, existenţa i se pare nefirească şi, adresându-se soarelui, îl ia martor şi părtaş la propria-i durere: „Cum n-ai de-acum să mai priveşti / Pe cel frumos cum însuţi eşti, / De dragul cui să mai trăieşti, / Tu soare sfânt?"

Prin ***următoarele două strofe***, cu un pronunţat caracter descriptiv, în care este înfăţişat chipul mamei răvăşit de durere („Dar doamna! Suflet pustiit! / Cu părul alb şi despletit / Prin lungi iatacuri alerga / [...] La stat şi umblet slabă ce-i! / Topiţi sunt ochii viorei / De-atâta vaiet neîntrerupt [...]") poetul face trecerea la cea de a doua mască a eului liric, cea a mamei. Ea îşi exprimă, mai întâi direct, printr-un monolog, disperarea, rememorând nopţile tensionate când îşi aştepta feciorul să se întoarcă de la luptă şi dorind acum să fie înhumată alături de acesta: „nu-l dau din braţe nimănui! / Închideţi-mă-n groapa lui – [...] / Îţi lăsi părinţii-n plâns şi dor? / O, du-i cu tine, drag odor, / O, du-i, o, du-i."

În ***următoarele opt strofe***, autorul descrie, ca un observator din afară, obiceiurile legate de înmormântare, implicându-se într-o oarecare măsură afectiv atunci când îşi manifestă compasiunea pentru mama îndurerată, momentele ceremonialului fiind prezentate hiperbolizat. După datină, tânărul are pe piept „colac de grâu de-un an", „făclii de ceară în locul buzduganului", iar în mâna dreaptă, banul pentru trecerea peste râu. Îmbrăcat în armură şi aşezat în „coşciug de-argint", el este urmat de-un întreg popor, de oşteni, de sfetnici, de feciori de crai şi „nat de rând". Totodată, un sobor de preoţi („şi popi şirag cădelniţând") respectă datina şi credinţa „cetind ecterii de comând", în timp ce clopotele băteau.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce urmează nu este altceva decât o confruntare de idei despre viaţă şi moarte între două măşti lirice – cea a mamei craiului, deja amintită, şi cea a „unui sfetnic" „bătrân ca vremea". Mama, sfâşiată de durere, îşi exprimă părerea despre condiţia omului în lume, evidenţiind faptul că viaţa este trecătoare, omul nelăsând nimic în urma lui, în timp ce, în faţa morţii, toţi oamenii sunt egali, indiferent de condiţia lor socială, pentru ca, în final, totul să fie deşertăciune: „că tot ce eşti şi tot ce poţi, / Părere-i tot dacă socoţi – / De mori târziu ori mori curând, / De mori sătul ori mori flămând, / Tot una e! Şi rând pe rând / Ne ducem toţi".

Durerea mamei este aşa de mare, încât credinţa în Dumnezeu îi slăbeşte, considerându-l „nedrept stăpân", acuzându-l de blestemul căzut pe capul ei („M-a duşmănit trăind mereu / Şi-a pizmuit norocul meu!") şi de zădărnicia vieţii care, inevitabil, se termină prin moarte: „De ce să cred în el de-acum? / În faţa lui au toţi un drum, / Ori buni, ori răi, tot un mormânt". Amărăciunea mamei îi impresionează pe cei din jur, dar pesimismului ei şi hulirii lui Dumnezeu i se opune concepţia bărbătească, optimistă, viguroasă şi senină a sfetnicului „Născut cu lumea într-un ceas". Pentru acesta, cei morţi vor trăi în veci, iar viaţa este un drept şi o luptă asumată, în care există învinşi şi învingători. De această confruntare se tem doar cei laşi, care se vaită de greutăţile vieţii. Nimeni n-are dreptul să se îndoiască de „credinţa-n zilele de-apoi", care „e singura tărie-n noi". În ciuda greutăţilor, revolta împotriva creatorului, cel care ne-a dat viaţă, şi negarea divinităţii sunt păcate de neiertat pentru că viaţa ne-a fost dată ca s-o trăim: „O fi viaţa chin răbdat, / Dar una ştiu: ea ni s-a dat / Ca s-o trăim!".

Din păcate, sfaturile înţelepte ale bătrânului sfetnic nu mai pot fi luate în seamă de mama celui dispărut, pentru că durerea ei este aşa de mare, încât înnebuneşte, stare văzută ca o consecinţă a cutezanţei de a se fi ridicat împotriva divinităţii.

Finalul exprimă, aforistic, un punct de vedere independent de cel al tuturor măştilor lirice: este glasul din adâncul mormântului aducând pentru cei vii mesajul lui Dumnezeu. Ideea care se desprinde este aceea că suferinţa individuală este neînsemnată comparativ cu viaţa colectivităţilor umane în general. Viaţa este un dar divin, iar moartea este sfârşitul ei firesc, deci trebuie privită cu seninătate, de vreme ce întregul univers stă sub semnul ei.

Privită în întregul ei, această baladă cultă este deosebit de valoroasă, ca şi *„Nunta Zamfirei"*, epicul fabulos caracteristic acesteia din urmă restrângându-se şi subordonându-se liricului, în *„Moartea lui Fulger"*, susţinut ***la nivel stilistic*** prin interogaţii retorice: „Cum pier mişeii, dacă pier / Ce-i buni aşa?"; „Dar mâne va mai fi pământ? / Mai fi-vor câte sunt?"; „Ce urmă lasă şoimii-n zbor? / Ce urmă, peştii-n apa lor?"; „De ce să plângi privind în sus? / De ce să-ntrebi viaţa ce-i?" etc., toate pentru a exprima fie durerea celor din jurul lui Fulger, fie, în argumentarea unora, ideile despre viaţă şi moarte. La aceasta se mai adaugă caracterul sentenţios, multe dintre versuri având valoarea unor adevărate maxime: „Nu-i nimeni drac şi nimeni sfânt! / Credinţa-i val, iubirea vânt / Şi viaţa fum!"; „Căci plânsu-i de nebuni scornit / Şi de femei"; „Viaţa-i datorie grea / Şi laşii se-ndoiesc de ea" etc.

Prezente-n număr mare sunt şi exclamaţiile retorice, folosite pentru punerea în valoare a lirismului textului şi a dramatismului întâmplării, a implicării vocii lirice auctoriale: „Ah, mamă, tu! Ce slabă eşti!"; „Şi mă-sa, biata!"; „O, du-i cu tine, drag odor, / O, du-i, o, du-i!"; „Sărmanul crai!"; „Dar doamna! Suflet pustiit!" etc.

Autorul foloseşte şi hiperbolele, accentuând astfel starea sufletească a personajelor şi scoţând în relief unele aspecte înfăţişate: „Să-nalţe dreapta lui de fier / Să prindă fulgerul din cer?"; „glas de vifor"; „mâni de fer"; „mări de lacrimi"; „iar când a fost la mormântat / Toţi morţii parcă s-au sculat" etc.

Se întâlnesc enumeraţii („şi clopote, şi plâns şi vai / Şi-oşteni în şir, şi pas de cai / Şi sfetnici şi feciori de crai / Şi nat de rând") şi antiteze („târziu–curând", „sătul–flămând", „sus–jos", „viaţă–moarte" etc.), primele pentru a arăta mulţimea adunată la înmormântare, iar celelalte, pentru a exprima opoziţia dintre viaţă şi moarte.

Aliteraţiile („n-ai mâni de fer, ca fer să frângi"), versificaţia cu strofe de şase versuri, dintre care primele cinci cu măsura de opt silabe, iar ultimul, de patru, la care se adaugă cadenţa prozodică riguroasă asigură versurilor o sonoritate de bocet funebru.

Atât natura problemelor de conţinut discutate, cât şi forma fac din balada *„Moartea lui Fulger"* una dintre cele mai valoroase creaţii ale lui George Coşbuc şi un exemplu reprezentativ pentru specia căreia îi aparţine.

Scanned with OKEN Scanner

„Mânioasă"

O altă temă des întâlnită în creaţia lui Coşbuc este cea a iubirii şi naturii. Poetul a cântat frumuseţea fiecărui anotimp („*Vestitorii primăverii*", „*Vara*", „*Toamna*", „*Iarna pe uliţă*"), dar anotimpul său preferat este vara, înfăţişată în diferite pasteluri: „*Faptul zilei*", „*Vara*", „*Pastel*", „*Noapte de vară*" etc. Indiferent de anotimp şi moment, cadrul natural descris este rustic, aşa cum este şi decorul în care se consumă idila din poeziile erotice ale lui George Coşbuc. Lirismul lor este obiectiv, exprimând sentimentele fetei sau ale flăcăului care se află în criza erotică specifică vârstei, dorind să-şi împlinească iubirea sau să dea răspuns neliniştilor determinate de această dorinţă.

Poetul dă glas unei game întregi de sentimente şi atitudini în acest tip de poezii: sfială, incertitudine, patimă, vrajbă, candoare, supărare; de multe ori, unele dintre ele sunt mimate, alteori sunt spontane sau prezentate cu o uşoară notă de umor. Instinctul erotic se manifestă de fiecare dată spontan, elementar şi, de aceea, deosebit de puternic.

Astfel, poezia „*La oglindă*" urmăreşte criza puberală, iar o creaţie ca „*Nu te-ai priceput*" evidenţiază şiretenia fetei care, pe de o parte, dă speranţe flăcăului îndrăgostit, iar, pe de altă parte, îl respinge, fapt care trezeşte nedumerirea acestuia.

Există însă şi poezii erotice în care este descrisă tristeţea pricinuită de o iubire pierdută („*Cântecul fusului*") sau îndârjirea, determinată de faptul că iubirii îi este refuzată împlinirea din cauza diferenţelor sociale dintre îndrăgostiţi („*Duşmancele*", „*Numai una*" etc.).

Idila „*Mânioasă*" a fost publicată pentru prima oară în revista „*Tribuna*" din Sibiu, în numărul din 25 martie / 6 aprilie 1889, ca, mai apoi, să fie reluată în volumul de debut „*Balade şi idile*" din anul 1893. Varianta iniţială, cea din revistă, avea cu o strofă în plus (de şaisprezece versuri) faţă de forma definitivă din volum.

Titlul poeziei, un adjectiv la forma de nominativ-acuzativ, sugerează atitudinea fiinţei iubite aşa cum este percepută de tânărul îndrăgostit, atitudine care îl derutează şi căreia nu-i găseşte o explicaţie plauzibilă. Personajul din această poezie, ca din orice creaţie lirică obiectivă coşbuciană, nu exprimă o individualitate. Aşa cum arată N. Manolescu, în lirica erotică a lui George Coşbuc „nu contează insul, ci specia, clasa sau genul din care el face parte". Aşa se explică faptul că numele acestor personaje exprimă generalul şi „s-ar putea scrie cu majuscule: Ingenua, Cocheta, Mânioasa, Duşmancele etc." (*Poezia ca teatru*, în *Teme 3*).

Tema acestei idile se fixează pe nedumerirea flăcăului în faţa capriciilor fetei, care se supără din nimic.

Poezia este concepută ca un ***monolog,*** iar vocea lirică aparţine îndrăgostitului, de fapt oricărui tânăr sătean îndrăgostit, a cărui voce este „împrumutată", „jucată" de poet. Monologul este adresat tuturor şi nimănui: altfel spus, el este adresat, deopotrivă, sieşi (pentru că se foloseşte persoana I: „am să merg", „vreau [...] să rump" etc.), fetei, care se comportă ciudat şi derutant, naturii, în care îndrăgostitul ghiceşte chipul iubitei, sau nimănui, pentru că monologul are un ton impersonal, creând impresia că se adresează unui auditoriu imaginar care îi ascultă confesiunea.

Monologul-confesiune al eului liric pendulează între planul „imediatului", în care Lina apare ca o fată necomunicativă, capricioasă şi şireată (ca în primele două strofe), şi planul aducerii aminte (cea de a treia strofă), când tânărul şi-o aminteşte ataşată, iubitoare, dornică să-şi împlinească iubirea: „Păşea-n degete pridvorul / Şi la mine-n prag venea / Mamă-sa cât ce-adormea".

Natura prezentă în toate cele trei strofe este, pentru tânărul îndrăgostit, oglinda fiinţei iubite, întrucât aici orice sunet îi aminteşte de glasul ei dulce, ademenitor, înălţător, ca al privighetorilor („În privighetori să-mi pară / Glasul Linei că-l ascult") şi tot aici, în „albastrul de cicoare", îşi aminteşte de ochii ei îngereşti, frumoşi şi dragi („Ochii unui înger scump / Au albastrul de cicoare."). Totodată, elementele naturii se bucură de prezenţa ei, punându-i în evidenţă frumuseţea: „Saltă-n vânt a ei altiţă, / Vântul îi saltă-n cosiţă / Şi-i făcea floare-n obraz".

Portretul fiinţei iubite este realizat prin imagini auditive („În privighetori să-mi pară / Glasul Linei că-l ascult"), vizuale („Au albastrul de cicoare") şi cinetice („Vântul îi saltă-n

Scanned with OKEN Scanner

cosiță“), în care sunt folosite epitete şi personificări cu rezonanțe populare: „cântă ca o privighetoare“ sau „ochi albaştri ca cicoarea“.

Se observă totodată o alternare a planurilor descriptive: în prima şi a treia strofă este prezentat un cadru nocturn (seara / noaptea), în timp ce a doua secvență se desfăşoară în miezul zilei. Cadrul nocturn, care ocupă un loc privilegiat, este propice visării, confesiunii, în prima şi a treia parte, dragostea eroului fiind refuzată de ființa iubită (ea tace, nu răspunde, nu vine), ceea ce accentuează sentimentul de tristețe. În strofa a doua, unde cadrul este diurn, se întrezăreşte o rază de lumină, de speranță în privirile jucăuşe ale iubitei („Şi vedeam că-i umblă ochii, / Umblă ochii / Ca la şerpi îi umblă ochii“).

Sentimentele tânărului evoluează treptat, constante fiind doar uimirea, nedumerirea în fața capriciilor fetei. Flăcăul o iubeşte, o caută şi-o aminteşte în momentele de tandrețe, ca, în final, să simtă aproape fizic suferința: „Azi ard hainele pe mine, / Mi-e greu capul ca de lut“. El nu înțelege că supărarea fetei este un joc al dragostei, un capriciu care ține de enigmele iubirii şi nu poate fi explicată, căci de cele mai multe ori este simulată, mimată. Aşa se explică faptul că fata îşi arată supărarea mai ales prin elemente nonverbale („s-ascunde“, „nu răspunde“, „nu vine“, „îi umblă ochii“), o singură dată replicând gesturilor iubitului: „ – Na-le! / Ți-am cerut eu ție fragi?“.

Privind poezia din punctul de vedere al ***structurii*** ei, se remarcă faptul că în fiecare strofă (după primele patru versuri şi la sfârşit) apar, în monologul îndrăgostitului, ***două laitmotive*** distribuite simetric: „Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult“ (reluat cu mici modificări) şi „Mă mir ce i-am făcut“. Primul exprimă indecizia, nesiguranța în propriile gesturi şi acțiuni, cauzate de răvăşirea sufletească, iar cel de-al doilea laitmotiv sugerează uimirea, deruta flăcăului în fața atitudinii ființei iubite.

De remarcat mai sunt şi repetițiile din finalul fiecărei strofe: „Nu-mi răspunde! / Şi întreb şi nu-mi răspunde!“; „Şi vedeam că-i umblă ochii, / Umblă ochii, / Ca la şerpi îi umblă ochii“; „Stau în prag şi ea nu vine, / Nu mai vine! / E târziu şi nu mai vine.“, procedeu cu ajutorul căruia se pune în lumină elementul ludic al dragostei, totul fiind un joc de care tânărul nu îşi dă seama. El nu înțelege că, de fapt, iubita urmăreşte o potențare a sentimentului. De aici, deruta şi mirarea din finalul fiecărei strofe, căci flăcăul, în frământarea lui naivă, nu poate decât să-şi repete stereotip: „Şi mă mir ce i-am făcut?“.

Poezia pune în evidență şi la nivel formal (prin interogații retorice, structuri exclamative, repetiții, comparații, personificări, epitete, aliterații şi prin versificație) stările sufleteşti ale flăcăului, zbuciumul său în fața capriciilor fetei.

Prin toate aceste procedee, G. Coşbuc dă şi o anumită vioiciune şi naturalețe versurilor, caracterizate printr-o excepțională accesibilitate şi priză la publicul cititor. De aceea, această poezie, ca şi altele, se reține cu mare uşurință, în aceasta constând şi durabilitatea ei.

„Nu te-ai priceput“

Din lirica erotică a lui Coşbuc face parte şi poezia *„Nu te-ai priceput“*, tot o ***idilă***, apărută în revista *„Tribuna“* din Sibiu, numărul 178 din 5/17 august 1889.

Dacă poezia „Mânioasă“ poate fi interpretată drept o confesiune sinceră a celui derutat de comportarea capricioasă a ființei iubite, Lina, *„Nu te-ai priceput“* conține un reproş adus de fată flăcăului timid. De data aceasta, băiatul este cel care are o identitate, el purtând numele de Sorin, iar ***titlul*** conține chiar reproşul, care se repetă la începutul şi la sfârşitul fiecăreia dintre strofe, devenind un laitmotiv al poeziei. La începutul strofelor, el are valoarea sintactică a unei propoziții principale exclamative cu rol constatator şi dezaprobator, dar, în final, apare ca o propoziție subordonată cauzală, menită să motiveze acțiunile şi atitudinea prezentate anterior. Prin titlu, poetul face trimitere la lipsa de pricepere în dragoste a flăcăului şi la incapacitatea lui de a sesiza adevăratele intenții ale fetei, verbul *a nu pricepe* având sensul de „a nu înțelege“.

Tema poeziei o constituie timiditatea flăcăului nepriceput în dragoste şi se încadrează în „lirica rolurilor“, una dintre formele de manifestare a lirismului obiectiv.

Tânăra se adresează unui interlocutor imaginar, unui Sorin oarecare, căruia îi vorbeşte despre adevăratele ei stări sufleteşti, în dorința de a-l face să înțeleagă dragostea. Fata demontează, rând pe rând, toate argumentele timidității flăcăului, pe care acesta le-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

aduce, pentru a-i demonstra adevărul. Aceste posibile argumente sunt marcate în fiecare strofă printr-o interogaţie retorică, ei urmându-i contraargumentul fetei îndrăgostite: „Singur tu nu m-ai plăcut, / Că eu tot fugeam de tine? / O, nu-i drept, nu-i drept, Sorine! / Ţi-am fost dragă, ştiu eu bine."

Nici lipsa de comunicare nu i se poate reproşa fetei („Zici că-s mândră şi n-am vrut / Ca s-ascult vorbele tale?"), din moment ce ea l-a căutat pretutindeni („În cale / ţi-am umblat şi-n deal şi-n vale, / Şi oriunde te-am ştiut."). Cu atât mai mult, flăcăul nu poate să-i reproşeze vreo urmă de răutate („Am fost rea şi n-aş fi vrut / Să te las ca altă fată, / Să mă strângi tu sărutată? / Dar m-ai întrebat vreodată? / Mă-nvingea să te sărut / Eu pe tine!"). Chiar cererea în căsătorie n-ar fi fost respinsă, numai că ea nu a fost făcută („Zici că de m-ai fi cerut / Mamei tale noră-n casă, / N-aş fi vrut să merg? E, lasă! / Că de-o fată cui-i pasă, / Nu se ia după părut."). Aşadar, şi de data aceasta aparenţele au fost înşelătoare, pentru că verificarea adevărului s-ar fi putut face numai prin pronunţarea cererii ca atare („De-ntrebai, ai fi văzut!").

În lumea rurală, erosul este supus unor convenţii. Într-o astfel de civilizaţie, iniţiativa erotică trebuie să aparţină flăcăului. Numai că, în lirica lui Coşbuc, aceste convenţii sunt încălcate atunci când intensitatea sentimentului fetei depăşeşte anumite limite, când aceasta este o fire voluntară, posesivă şi doreşte să se impună în faţa unui partener timid, neiniţiat. De aceea, şi fata din *„Nu te-ai priceput"* îi reproşează cu o anumită notă de umor, uşor licenţioasă, iubitului: „Tu să fi-nceput iubitul, / Că-i făceam eu isprăvitul – / Tu cu pâinea şi cuţitul / Mori flămând, nepriceput".

Tânăra îşi doreşte atât de mult împlinirea iubirii, încât suferă cumplit de fiecare dată în faţa lipsei de iniţiativă şi a timidităţii partenerului: este supărată („Şi plângeam de supărată"), îndurerată („Şi plângea durerea-n mine") sau devine chiar mânioasă („Mi-a fost luni întregi mânie"). Atitudinea fetei nu este lipsită de pudoare atâta timp cât este animată de sentimente nobile, sincere şi suferă pentru nerealizarea în iubire. În schimb, flăcăul este de fiecare dată sfios, lipsit de iniţiativă, incapabil chiar de a-şi exprima îndoiala sau suspiciunea, pe care fata însăşi doar le bănuieşte.

De aceea, împlinirea în iubire rămâne doar un deziderat atâta vreme cât există vicii de comunicare erotică între cei doi îndrăgostiţi. Tânărul nu a decodat corect mesajul fetei, mai ales că acesta a fost transmis prin elemente nonverbale: ea plânge, îi umblă în cale, este tentată să-l sărute, să-l determine să vorbească etc. Încercările fetei de a-l face să comunice („Şi eu toate le-am făcut / Ca să poţi să-mi spui odată / Să mă-întrebi"; „Chip cătam cu viclenie / Să te fac să-ntrebi"; „De-întrebai, ai fi văzut") au rămas însă zadarnice, între cei doi neexistând un cod comun în descifrarea mesajului erotic.

Sunt prezente în text unele substantive şi pronume în vocativ: „Sorine", „tu, fată", dovezi ale unor încercări de stabilire a comunicării între cei doi parteneri. Totodată, acestea sunt şi elemente ale oralităţii, o altă trăsătură evidentă a textului, având în vedere contextul spaţial şi temporal al idilei. Alte elemente de oralitate prezente în poezie sunt: interogaţiile retorice, construcţiile exclamative, interjecţiile („o", „e"), inversiunile tipic populare („să mă strângi tu sărutată"; „pe-ntrecut chip cătam cu viclenie"; „că de-o fată cui-i pasă" etc.), îmbinarea vorbirii directe cu cea indirectă („Să mă-ntrebi: – «Mă vrei tu, fată?»") sau folosirea unor cuvinte şi expresii populare („sfios", „pe-ntrecut", „chip cătam", „orişiunde" etc.).

Şi versificaţia acestei poezii pune în evidenţă faptul că ea se apropie de creaţia populară prin ritmul trohaic şi prin rima împerecheată sau monorimă, care apar combinate într-o structură prozodică amplă, cu strofa de 11 versuri şi măsura inegală de 5 silabe la primul vers, de 7 silabe la versurile 2, 6, 7, 11 şi de 8 silabe la versurile 3, 4, 5, 8, 9, 10. Acest fapt dovedeşte că nu întâmplător George Coşbuc a fost recunoscut unanim drept unul dintre cei mai pricepuţi mânuitori ai versului românesc. Se remarcă în ultimele dintre poeziile sale şi scurtarea ultimului vers al strofelor, folosit cu rol conclusiv. În felul acesta, poetul insistă asupra ideii exprimate şi dă un ritm mai alert discursului liric (v. Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, 1966).

Poezia lui George Coşbuc îşi dovedeşte valoarea absolută în contextul literar în care apare, dominat, pe de o parte, de epigonismul posteminescian şi, pe de altă parte, de reforma simbolistă.

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga

Octavian Goga (1881–1938), socotit „întâiul mare poet din epoca modernă", „după Eminescu şi Macedonski", „poet naţional totodată şi pur ca şi Eminescu" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), este o personalitate marcantă a liricii transilvănene de la începutul secolului XX.

Viitorul poet este primul copil al dăscăliţei Aurelia (Paraschiva) Bratu şi al lui Iosif Goga, preot provenind deci dintr-o familie de intelectuali, cu vechi tradiţii cărturăreşti pe linie maternă. După copilăria petrecută la Răşinari şi Crăciunel, satul de origine al tatălui, şi după absolvirea şcolii primare, urmează liceul unguresc din Sibiu, pe care, din cauza atmosferei antiromâneşti, îl părăseşte în anul 1899 şi se înscrie în clasa a VIII-a la liceul românesc din Braşov.

Studiile superioare le urmează la Budapesta, ca student al Facultăţii de Litere şi Filozofie, apoi la Berlin. În anul 1902, scoate revista „Luceafărul" (la Budapesta, apoi la Sibiu, din 1906). Desfăşoară o îndrăzneaţă activitate publicistică, scoţând şi ziarul „Ţara noastră", iar în 1909 este arestat la Budapesta din pricina atitudinii sale curajoase.

Intră în politică, iar în anul 1926 devine ministru de interne, după ce în 1923 fusese ales membru al Academiei Române, distins, în 1924, cu premiul naţional de poezie. În 1938 este însărcinat chiar cu formarea unui nou guvern, în fruntea căruia rezistă foarte puţin timp, ceea ce reprezintă sfârşitul activităţii politice a lui O. Goga.

Debutează în „Revista ilustrată" a lui Ion Pop Reteganul (1898), publicând apoi în „Familia", „Tribuna", „Luceafărul" etc. Mai târziu, producţiile sale vor fi adunate în mai multe volume, cel mai reprezentativ fiind însă cel de debut.

Cele mai importante volume de versuri publicate de O. Goga sunt *„Poezii"* (1905), *„Ne cheamă pământul"* (1909), *„Din umbra zidurilor"* (1913), *„Cântec fără ţară"* (1916), *„Din larg"* (1939). El îşi încearcă talentul şi în dramaturgie, semnând piesele *„Domnul notar"* (1914) şi *„Meşterul Manole"* (1928), fiind totodată cunoscut prin volume de publicistică şi prin numeroasele sale traduceri, între care se remarcă *„Tragedia omului"*, de Madách Imre.

Ca poet, O. Goga a înfăţişat realităţile social-istorice ale satului transilvănean. Astfel se explică faptul că, în lirica sa, sunt înfăţişate chipul ţăranului rob al pământului (*„Plugarii"*, *„Clăcaşii"*, durerea întregului neam solidarizat cu natura, care ocroteşte suferinţele milenare ale românilor (*„Noi"*, *„Oltul"*), precum şi portrete aparţinând unor personaje din lumea satului (*„Apostolul"*, *„Dascălul"*, *„Dăscăliţa"* etc.) semnificative pentru lupta naţională şi socială.

Atributul de *naţional* este conferit poeziilor lui Goga prin caracterul militant şi social al acestora, întrucât, cântând jalea „înstrăinatului Ardeal", el a cântat suferinţele tuturor românilor, durerea şi idealurile lor.

„Rugăciune"

Poezia *„Rugăciune"* deschide volumul de debut *„Poezii"* (1905) al lui Octavian Goga, după ce, la 1 septembrie din acelaşi an, fusese publicată în nr. 17 al revistei „Luceafărul".

Această creaţie este o *artă poetică*, deoarece autorul îşi mărturiseşte crezul poetic, concepţia sa în legătură cu menirea artistului şi a creaţiei sale în societate.

Titlul poeziei sugerează sensul de implicare, de rugă adresată divinităţii, izvorâtă din incertitudine şi deznădejde. Caracterul de rugă este dovedit de invocaţia patetică pe care i-o adresează lui Dumnezeu („Părinte, – orânduie-mi cărarea!"; „Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă") sau de numeroasele verbe la imperativ („dezleagă", „alungă", „învaţă", „dă", „seamănă" etc.).

Din punct de vedere ***structural***, poezia ia forma unui ***monolog adresat***, bazat pe două ***teme***: tema eului creator aflat în neputinţa de a se ridica deasupra patimilor (suferinţelor) proprii şi tema artei puse în slujba durerii colective, teme puse de poet într-o discretă antiteză.

În prima strofă, poetul apare în postura celui rătăcitor, istovit şi neputincios din cauza unor căutări sterile pe un drum presărat cu prăpăstii, către o zare întunecată. Este drumul artei individuale, lipsit de perspectivă şi de satisfacţie şi, de aceea, eul liric se prosternează în faţa „părintelui" – simbol al divinităţii –, într-un gest de profundă umilinţă („Eu în genunchi spre Tine caut").

Răvăşirea sufletească, deznădejdea, momentul de impas ale poetului, toate acestea sunt sugerate de cuvinte cu valoare simbolică („prăpăstii", „negură"), iar căutările disperate, prin

Scanned with OKEN Scanner

substantivele „drum", „zare", „cărare", ultimul dintre ele fiind precedat de verbul la imperativ „orânduie(-mi)".

În strofa a doua, drama poetului se accentuează, fiind provocată de ispitele vieții („În pieptul zbuciumat de doruri / Eu simt ispitele cum sapă"), care vin să-i tulbure izvorul sacru al propriei creații. O dată cu această răscolire a conștiinței de sine, apare și cealaltă alternativă, a întoarcerii atenției și, implicit, a artei „spre cei rămași în urmă" și de aceea îi cere lui Dumnezeu să-l povățuiască pentru întotdeauna pe calea cea dreaptă a adevăratei arte: „Din valul lumii lor mă smulge / Și cu povața ta-nțeleaptă, / În veci spre cei rămași în urmă, / Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă."

Strofa a treia exprimă dorința poetului de a dobândi forța creatoare a naturii, care are ca atribute „cântecul", „lumina", „zvonul firii-ndrăgostite", „raza soarelui de vară", singurele capabile să-l conducă spre împlinirea misiunii ce și-o asumă.

În continuare, în **strofa a IV-a**, poetul opune patimilor sale, frământărilor sterile, durerea celor mulți, cu care se solidarizează: „Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frânge, / Și de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine-a plânge." Creatorul trebuie să-și depășească propriul rost și să devină exponentul suferințelor generale, încât în lacrimile sale să plângă „jalea unei lumi".

El îi cere divinității, în **strofa a V-a**, să-i dea, pentru a cuprinde în cântec, „tot amarul, toată truda / Atâtor doruri fără leacuri", nemulțumirile celor robiți de vremuri, „chemarea lor înfricoșată".

În final, poetul își exprimă dorința de a deveni depozitarul revoltei îndelung mocnite a celor mulți și de a exterioriza întreaga lor suferință într-o cântare „a pătimirii noastre". Astfel, el devine exponentul întregii colectivități a cărei soartă nedreaptă vrea s-o răzbune, incendiind inimi și conștiințe.

Întreaga poezie este ***o confesiune*** a eului liric, care își exprimă crezul artistic, prezența lui fiind sugerată prin forme pronominale de persoana I („eu", „noi", „meu", „mele", „pe mine" etc.), în corelație cu cele de persoana a II-a („tine", tale", „ta", „tu" etc.) ca adresare directă, alături de vocativele „părinte", „Doamne", „stăpâne", toate referitoare la divinitate, considerată unica forță capabilă să-l ajute în realizarea dorinței sale.

Tensiunea lirică crește o dată cu apariția opoziției dintre arta minoră a reveriilor vagi, a dorurilor mărunte și adevărata artă, pusă în slujba celor mulți. În acest sens, pronumele personal de persoana I singular repetat aproape obsesiv în întreaga poezie capătă în final forma adjectivului posesiv „noastră", de persoana I plural, prin care poetul rătăcit și însingurat se solidarizează cu întregul neam, „rostul meu" devenind „pătimirea noastră!"

Invocațiilor retorice, verbelor la imperativ („orânduie", „dezleagă", „sădește", „dă", „seamănă" etc.) și vocativelor deja menționate li se adaugă numeroase metafore („ispitele", „izvorul", „patimă", „vifor", „furtună", „strune"), unele având valoare hiperbolică („vifor", „furtună", „fulgere"). Prin acestea, poetul adoptă și un ton aluziv, referindu-se la posibilitatea deșteptării sociale și naționale a celor obidiți, care au suferit prea mult în tăcere.

Starea sufletească a lui O. Goga, care evoluează de la singurătate și neputință la nemulțumire și revoltă este exteriorizată și cu ajutorul unor epitete („ochi *tulburi*", „trup *istovit*", „*neputincios* cad", „durere-*nfricoșată*", „strune-*nfiorate*" etc.).

Intensitatea trăirilor eului liric este evidențiată și prin sintaxa afectivă a poeziei, în care accentul cade pe primul cuvânt al strofei, de cele mai multe ori un verb la imperativ, urmat în conținutul strofei de alte verbe la același mod.

Sub aspect lexical, se constată existența unor cuvinte din câmpul lexical al suferinței („istovit", „neputincios", „durere", „amar", „trudă" etc.), care se asociază cu cele din domeniul religios („părinte", „Doamne", „ispită", „pe veci", „de-a pururi", „jale", „cântare", „pătimire" etc.), ele dând discursului liric un ton grav, profetic, remarcat și de Constantin Ciopraga, în *Literatura română între 1900 și 1918*: „Rapsodul își compune un limbaj profetic, când luminos, când încărcat de lavă, degajând din marea durere semnele viitorului."

Scanned with OKEN Scanner

4. SIMBOLISMUL

Simbolismul este un curent literar care se manifestă cu precădere între 1885 şi 1900 în Franţa şi în Belgia francofonă şi cuprinde întreaga Europă în perioada de la confluenţa celor două secole, prelungindu-se până în preajma Primului Război Mondial.

Denumirea curentului a fost dată de Jean Moreás, în anul 1886, o dată cu apariţia manifestului intitulat „Le Symbolisme", publicat în suplimentul „Le Figaro Littéraire".

Simbolismul ***constituie începutul poeziei moderne*** şi îl are ca precursor pe Charles Baudelaire, iar ca maeştrii pe Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé şi Arthur Rimbaud, creatorii unui nou limbaj poetic, deveniţi modele ale poeziei moderne.

Simbolismul ocoleşte sentimentalismul, retorismul şi patetismul în poezie şi de aceea apare ca o reacţie împotriva romantismului retoric, a parnasianismului şi a naturalismului, promovând, în schimb, un concept modern de poezie. Apoi, simbolismul respinge prozaismul, ceea ce este comun, plăcut, banal şi expresia discursivă dezlânată.

În al doilea rând, poeţii acestui curent literar cultivă ***simbolul***, care exprimă corespondenţele, afinităţile invizibile între diferite elemente ale universului, cum ar fi raportul natură-om. Totodată, este folosită ***sugestia*** pentru a exprima aceste corespondenţe, prin cultivarea senzaţiilor coloristice, muzicale, olfactive etc. În al treilea rând, simboliştii manifestă o puternică înclinaţie spre ***stările sufleteşti nedefinite***, având o predispoziţie pentru ***visare***, pentru proiecţia diafană, nedefinită în timp şi spaţiu a tuturor lucrurilor.

De asemenea, ei pun accentul pe ***muzicalitatea interiorizată***, înţeleasă ca senzaţie interioară, şi manifestă deschidere faţă de inovaţii formale de tipul ***versului liber, refrenului, laitmotivului***, folosind anumite ***sunete***. Ca figuri de stil sunt preferate enumeraţia şi repetiţia sub diferitele ei forme – simplă, la început de vers sau strofă (anafora), la sfârşit de vers sau strofă (epifora), sau paralelismul sintactic.

Poeţii simbolişti preferă să utilizeze anumite teme şi motive: ***motivul citadin***, al târgului provincial văzut ca element al izolării, ***tema marii plecări, iubirea*** ca mijloc de reverie şi resimţită ca nevroză, ***tema naturii*** ca stare sufletească şi loc al corespondenţelor, ***motivul toamnei, al ploii, al solitudinii fiinţei*** şi ***al instrumentelor muzicale.***

Teoreticianul simbolismului românesc, care se manifestă în acelaşi timp cu cel franţuzesc, este ***Alexandru Macedonski***, conducător şi editor al revistei „Literatorul". În această revistă au apărut articole cu caracter programatic, dintre care amintim „*Despre logica poeziei*", scris în 1880 de Al. Macedonski, sau „*Noul corent literar*", publicat în 1899 de Ştefan Petică.

În 1892 apare articolul „***Poezia viitorului*** ", adevăratul manifest simbolist, în care Macedonski susţine că noua poezie se bazează pe muzică şi imagine, pe sugestie. Organizarea internă a poeziei trebuie să fie ilogică în mod sublim, adică versificarea nu trebuie confundată cu poezia. Rolul de căpetenie în poezia viitorului, adică în poezia modernă, trebuie să-l aibă creaţia simbolistă, complicată de instrumentalism, adică tot un fel de simbolism în care rolul imaginilor este luat de sunete. El conchide că muzica, imaginea şi culoarea reprezintă singura poezie adevărată.

Simbolismul românesc cunoaşte mai multe ***etape*** în desfăşurarea sa.

Prima dintre ele este ***etapa experienţelor, a tatonărilor***, cea în care îşi desfăşoară activitatea Al. Macedonski, a cărui operă nu este în ansamblu simbolistă, Mircea Demetriad, Traian Demetrescu, Ştefan Petică, Dimitrie Anghel.

A doua etapă este constituită de ***direcţia pseudosimbolistă*** promovată de revista „Viaţa nouă" (1905) şi îl are ca teoretician pe Ovid Densusianu, autorul unei poezii citadine opuse celei sămănătoriste.

Există, de asemenea, o ***etapă a simbolismului exterior minulescian***, Ion Minulescu nefiind un poet simbolist de substanţă, prin viziune şi sensibilitate, ci mai ales prin mijloacele folosite, prin tehnică şi motive.

A patra este aceea ***a simbolismului autentic bacovian***, reprezentată deci prin creaţia lui George Bacovia, care cultivă simbolul, un simbolism depresiv implicând sugestia melodică interiorizată, precum şi teme şi motive tipic simboliste: motivul târgului provincial, al singurătăţii, al nevrozei, al peisajului interiorizat etc.

Scanned with OKEN Scanner

În poezia simbolistă românească se întâlnesc ***simboluri*** diverse: ***spaţiale*** (drumul, grădina, parcul, pustiul, oraşul, salonul, corabia, marea, seara, noaptea, turnul gotic, Nordul, Babilonul, Ninive etc.), ***temporale*** (amurgul, toamna, ploaia, moina, ninsoarea, sicriul etc.), ***vegetale*** şi ***senzoriale*** (roze, crini, crizanteme, iasomie, parfumul florilor, petalele lor scuturate etc.), ***cromatice*** (alb, pal, blond, violet, cenuşiu, negru, roz, roşu, galben etc.), ***ale universului sufletesc*** (boala, nevroza, plânsul, singurătatea, fecioarele albe, Salomeea, Narcis etc.) sau ***simboluri artistice (estetizante)*** (cântarea, vioara, clavirul, flautul, poemul etc.)

George Bacovia

George Bacovia, pe numele său adevărat George Vasiliu, s-a născut la Bacău în 1891 şi a murit la Bucureşti în 1957. Viitorul poet şi publicist a urmat şcoala gimnazială în oraşul natal (1903), apoi a terminat Facultatea de Drept în anul 1911. Deşi licenţiat, nu profesează avocatura, ci ocupă diverse slujbe şi funcţii modeste la diferite instituţii şi ministere, făcând chiar supliniri în învăţământ ca profesor de desen şi caligrafie.

A debutat în revista „Literatorul" a lui Alexandru Macedonski şi, sprijinit de Ion Pillat, publică primul său volum de versuri „*Plumb*", în 1916. Celelalte volume de versuri sunt „*Scântei galbene*" (1926), „*Cu voi*" (1936), „*Comedii în fond*" (1937) şi „*Stanţe burgheze*" (1946). În 1926, publică şi un volum de poeme în proză, intitulat „*Bucăţi de noapte*".

Colaborează la diferite reviste simboliste şi ***editează***, în colaborare, la Bacău, revistele „Orizonturi noi" (1915) şi „Ateneul cultural" (1925).

Ca poet, Bacovia este creatorul unei atmosfere inedite, cunoscută în literatură sub numele de ***atmosferă bacoviană***. El este poetul toamnei reci şi umede, al iernii aspre şi amurgurilor sumbre de metal, al verii toride şi al monotoniei târgului provincial. Poezia sa este plină de parcuri solitare, cu copaci desfrunziţi, de grădini devastate, de ploi şi de ninsoare, de vânturi nimicitoare şi de figuri palide, roase de cancer şi ftizie.

Unul dintre principalele mijloace de transmitere a stărilor sufleteşti este la Bacovia ***sugestia cromatică***. Dintre culori, în lirica bacoviană abundă negrul, simbolul morţii („*Negrul*"), apoi albul, care în mod frecvent sugerează impresia de ireal, de imensitate, este şi el asociat uneori negrului („*Decor*") sau exprimă chiar obsesii maladive („*Balet*"). Halucinaţiile, stările de alienare, de tulburare sunt sugerate de culoarea violet („*Amurg violet*"), roşul evocă sângele, senzaţia de moarte, iar galbenul este culoarea deznădejdii.

În opera sa poetică apar toate anotimpurile, căci G. Bacovia „e poetul toamnei reci şi umede, al iernii aspre, cu amurguri sumbre de metal, al verii toride, de a cărei căldură, «încet, cadavrele se descompun», poetul monotoniei târgului vechi, prăpădit" (Dumitru Micu, *Început de secol 1900-1916. Curente şi scriitori*). Rareori, poetul tresare înfiorat în faţa soarelui de primăvară, „pe care poetul îl cheamă să-i vindece rănile lăuntrice" (Dumitru, Micu, *op. cit.*).

Toamna este văzută ca un fel de cataclism, un flagel care pustieşte totul izgonind viaţa („*Pastel*", „*Amurg*", „*Nervi de toamnă*" etc.). Însăşi ***iubirea*** se desfăşoară în decoruri sumbre, însoţită de cântece funebre sau triste („Marş *funebru*", „*Fanfara*", „*Seară tristă*", „*În grădină*" etc.).

Moartea ia forma ***umezelii*** – ploaie, moină, iarnă, ninsoare – în poezii ca „*Rar*", „*Nevroză*", „*Singur*", „*Moină*", „*Decembrie*", „*Lacustră*" ş.a. Moartea este pusă în relaţie şi cu vara, văzută ca anotimp al descompunerii, al dezintegrării („*Cuptor*").

Instrumentele muzicale sunt convertite în simboluri, devin motive poetice – vioara, violina, clavirul, caterinca, exprimând melancolia gravă, tristeţea (primele două), macabrul şi, respectiv, mediile sordide, în timp ce buciumul simbolizează agonia.

Tema fundamentală a creaţiei bacoviene, pusă în evidenţă prin toate aceste mijloace inedite, uneori şocante, este afirmarea inutilităţii existenţei omului în lume, structurată pe motivul singurătăţii, al golului interior sau exterior şi al bolii urmate de moarte. Golul interior este sinonim cu nebunia, iar spaţiile închise devin un gol obsesiv al exteriorului. Bolile ne trimit cu gândul la disoluţie, precaritate, iar ftizia, cancerul, isteria, asociate cel mai adesea, compun imaginea timpului devastator.

În ultimele volume, apare însă exprimată ***năzuinţa către descătuşare, aspiraţia către altceva, dorinţa de a se elibera de angoase*** („*Nervi de primăvară*", „*Note de primăvară*", „*Cu voi*" etc.), nesemnificative însă faţă de tonul întregii creaţii bacoviene.

Lirica bacoviană evoluează de la simbolism către discursul expresionist, acesta din urmă putând fi considerat o nouă etapă spre modernitate.

Scanned with OKEN Scanner

„Plumb"

Poezia „*Plumb*" a fost publicată la 1 octombrie 1911 în revista „*Versuri*", sub pseudonimul George Andoni, inclusă apoi în volumul „*Plumb*" din 1916, căruia îi dă şi titlu.

Ea a fost considerată de critici un fel de ***artă poetică*** a lui Bacovia, conţinând exprimate în versuri notele esenţiale ale universului bacovian.

Tema poeziei face trimitere la condiţia unui solitar, a unei conştiinţe înspăimântate de lumea în care trăieşte, fiind deci centrată pe ideea izolării poetului, a fiinţei umane, în general, într-o lume înspăimântătoare, aproape neverosimilă.

Ideea exprimă melancolia, dezolarea, chiar spaima celui condamnat să trăiască într-o astfel de lume distrugătoare.

Titlul conţine cuvântul „plumb", de fapt termenul-cheie al poeziei. El apare în şase dintre cele opt versuri ale poeziei (excepţie făcând versul al treilea din fiecare strofă). Cuvântul-titlu concentrează în sine o mulţime de semnificaţii: culoarea cenuşie, greutatea apăsătoare, totul fiind legat de dimensiunea funerară şi valoarea magică, de simbol al lui Saturn. Astfel, poetul reuşeşte să sugereze atmosfera grea, starea sufletească apăsătoare, monotonia, angoasa, teama de un spaţiu închis, auster şi dezorientarea provocată de acesta.

Spaţiul acesta limitat este definit chiar din primul vers prin structura „sicriele de plumb", accentuat în versul al treilea prin altă sintagmă: „stam singur în cavou".

Cadrul temporal nu este precizat, dar aspectele macabre, vântul şi frigul din cavou sunt elemente care sugerează o dimensiune nocturnă, corelată cu spectrul morţii.

Poezia este structurată în ***două catrene***, fiecare evidenţiind câte un plan al existenţei: unul exterior şi altul interior, sentimental. Realitatea exterioară este descrisă în **prima strofă** prin cuvinte ca „sicriu", „cimitir", „cavou", simboluri ale unei lumi care îl determină pe individ la izolare şi la singurătate într-un spaţiu sufocant, închis, apăsător. Cuvântul „plumb" este asociat sicrielor (simbol al morţii, al izolării de tot ce este viu), florilor (simbol al imaginii palide a vieţii pe cale să se stingă) şi coroanelor (alt simbol al morţii – coroane mortuare care scârţâie sinistru în bătaia vântului). „Funerarul vestmânt" vine şi el să izoleze acest spaţiu aflat sub semnul iminenţei morţii, în care nu poate pătrunde decât vântul, un element al unui univers haotic aflat în descompunere. Macabrul acestui spaţiu este sporit de scârţâitul sinistru al coroanelor de plumb.

Strofa a doua ilustrează un univers interior degradat, prin sintagmele „amorul de plumb" ce „dormea întors". Aici participiul „întors" poate semnifica atât zădărnicia acestui sentiment pe care poetul încearcă inutil să-l salveze, cât şi întoarcerea spre apus, spre moarte. Sentimentul nu mai este posibil, pentru că aripile care înseamnă zbor, înălţare sunt de plumb, acesta semnificând un zbor în jos, o cădere surdă şi grea. De data aceasta, „florile de plumb", sintagmă care apare şi în prima strofă, semnifică falsa iluzie a salvării unui sentiment condamnat pieirii. Aşa se explică ţipătul deznădăjduit al poetului („şi-am început să strig"), asociat senzaţiei de frig („şi era frig") pe care o simte priveghind în singurătate lângă „mort", lângă amorul pierdut, sinonim aici cu neputinţa în faţa morţii, a distrugerii, a degradării interioare („Stam singur lângă mort").

Statutul de confesiune lirică al poeziei este evidenţiat de prezenţa persoanei întâi a verbului „stam", marcă a eului liric, şi prin adjectivul pronominal „meu", prin care se individualizează un discurs cu semnificaţii generale.

Atmosfera poemului este de ***infern tipic bacovian***, care încorsetează eul liric: viaţa lasă locul sentimentelor apăsătoare, oboselii psihice, imposibilităţii împlinirii idealului, dar şi tristeţii, disperării, stării de nevroză, sugerate prin verbele „să strig", „scârţâiau", sau pustietăţii sufleteşti, încremenirii interioare, exprimate prin verbul „a fi" alăturat substantivelor „vânt" şi „frig". Toate aceste stări sufleteşti sunt de durată, se prelungesc într-o nedeterminare temporală, în veşnicie, fapt pus în evidenţă prin folosirea imperfectului: „dormeau", „stam", „era", „scârţâiau", „dormea".

Ceea ce dă originalitate textului este *simetria*. Astfel, primul vers al fiecărei strofe începe cu verbul „a dormi" la imperfect, sintagma „flori de plumb" se întâlneşte în versul al doilea din fiecare strofă, iar cuvântul „plumb" este peste tot, în cele mai diverse structuri: „sicriele de plumb", „coroanele de plumb", „amorul meu de plumb", „aripile de plumb", simetric

Scanned with OKEN Scanner

repartizate la sfârșitul primului și al celui de-al patrulea vers ale celor două strofe. Tot simetrice sunt sintagmele „stam singur" (repetată), „era frig" și „era vânt", dispuse la începutul și la sfârșitul penultimelor versuri ale celor două strofe.

Acestei simetrii lingvistice îi corespunde una imagistică și stilistică, pentru că de fiecare dată substantivul „plumb" apare ca determinant al unui regent cu care formează o metaforă sau un simbol, cu semnificații identice sau apropiate, însă în planuri diferite ale existenței – unul exterior și altul interior.

În privința versificației, se observă rima îmbrățișată și prezența aceluiași cuvânt – „plumb" – în ambele strofe, în rima versurilor 1 și 4, poezia căpătând astfel un ton grav, o sonoritate surdă datorită consoanelor finale. În schimb, rima „strig"–„frig", cu sonoritatea ei stridentă, ne duce cu gândul la un țipăt de deznădejde, de disperare.

Prezența verbelor la timpul imperfect conferă muzicalitate poeziei, ele sugerând un geamăt continuu, nepotolit („dormeau", „dormea", „stam", „scârțâiau", „atârnau"). Ritmul, mai ales iambic, îmbinat cu peonul și amfibrahul, nu face decât să sporească – până la absurd – sentimentul de deznădejde trăit de eul liric.

Prin toate aceste aspecte, poemul „*Plumb*" este indiscutabil o capodoperă a liricii bacoviene și, în general, a poeziei simboliste, dezvăluind o sensibilitate ieșită din comun, ilustrată prin structuri expresive de excepție.

„Decor"

Poezia „*Decor*" se circumscrie atmosferei apăsătoare, specific bacoviene, a primului volum, intitulat „*Plumb*" și publicat în 1916. Acest poem apare în același an, înainte de a fi inclus în volum, la 1 ianuarie, în revista „*Făclia*", unde autorul era prezentat elogios de Alexandru Macedonski pentru maniera simbolistă de abordare a discursului liric, corespunzător concepției despre poezie a teoreticianului simbolismului de la noi.

Tema acestei opere, un pastel de o originalitate neobișnuită, descrie spațiul citadin invadat de geniul morții, iar, sub aspectul ***ideii poetice***, „*Decor*" exprimă tristețea sfâșietoare, solitudinea, disperarea, spleen-ul, dezolarea și nevroza.

Titlul poeziei sugerează un spațiu artificial, asemenea decorului teatral, pentru că natura, peisajul nu apar descrise obiectiv, distant, fără implicare afectivă, ele fiind pentru simboliști, ca și pentru romantici, o stare de suflet. Spre deosebire de romantici, la care peisajul este paradisiac, armonios, la Bacovia, universul apare desacralizat, golit de orice substanță. Ideea de decor trimite la un paradis artificial, la spectacol, dar la unul mortuar, sugerat de culorile alb–negru, punctele extreme ale spectrului.

Ca ***structură***, poezia este alcătuită din trei strofe și tot atâtea versuri libere așezate după fiecare strofă, un veritabil refren care sugerează un ritm grav, obsedant.

Spațiul, cel exterior, este unul citadin (parcul), cenușiu, sinistru, bântuit de fantome, de unde se ajunge la un altul, interior, marcat de dimensiunea tragică a existenței.

De aceea, ***timpul***, cel exterior (iarna), este asociat cu acela interior, al regretelor, al dezolării, al ieșirii din normal, din cotidian și al pătrunderii într-un timp apocaliptic. De fapt, pe această oscilație a celor două planuri, exterior și interior, se bazează întreaga poezie.

În **prima strofă**, planul exterior este conturat prin prezența unor copaci, care simbolizează viața, și prin parcul solitar, simbol al singurătății. În plan afectiv, interior, aceste două elemente, cărora li se asociază adjectivele „albi" și „negri", repetate, și sintagma „decor de doliu funerar", vin să sugereze deprimarea, singurătatea, ideea de moarte. Atmosfera de tristețe prezentă în acest decor dezolant este sfâșietoare, accentuată de versul liber care urmează strofei: „În parc regretele plâng iar", suferința fiind percepută aici auditiv.

În **cea de-a doua strofă**, viața este simbolizată prin prezența păsării, asociate tot „parcului solitar", și care aparține planului exterior. Prin adăugarea epitetelor „albe" și „negre" determinantului „pene" și a altui epitet în structura „cu glas *amar*", se pătrunde însă în planul interior, bântuit de amărăciunea neputinței de a opri degradarea sufletească. De fapt, „glasul amar" al păsării anunță fatidic un univers al fantomelor, idee accentuată de versul liber imediat următor strofei: „În parc fantomele apar".

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a treia este constituită dintr-un singur vers nou: „Şi frunze albe, frunze negre", la care se adaugă trei versuri – reluate din primele două strofe: „Copacii albi, copacii negri" (strofa I), „Şi pene albe, pene negre" (strofa a II-a) şi „Decor de doliu funerar" (strofa I). În felul acesta, poetul schiţează din câteva tuşe aspectul dezolant al naturii şi insistă asupra stării de disperare în faţa unui astfel de peisaj. Ultimul vers liber: „În parc ninsoarea cade rar" încheie această viziune de coşmar, zăpada având menirea de a sugera imaginea morţii întregului univers, cuprins de împărăţia frigului.

Prin reluarea versurilor în ultima strofă, G. Bacovia fixează acest decor unic şi uniform, stresant tocmai prin banalitatea, însingurarea lui, sau prin limitele impuse existenţei umane, care trebuie să oscileze între alb şi negru – culori simbolice ale unei lumi limitate la o monotonie cenuşie, la un spectacol primitiv.

Prin întreaga poezie, autorul realizează ***un pastel modern***, caracterizat prin muzicalitatea izvorâtă în primul rând din construcţia simetrică, dominată de repetiţii, de reluări, de paralelisme sintactice, apoi, din elementele de prozodie, făuritoare ale unui ritm obsedant. Totodată, ea este o operă poetică de imaginaţie, contrastând cu „realismul" pastelului clasic.

Cuvântul-cheie „pare", cele două epitete adjectivale ale sale „solitar" şi „secular" şi ***cuvântul-titlu*** „decor", cu două determinări din sfera semantică a nefiinţei – „de doliu" şi „funerar", toate sugerează un spaţiu exterior lipsit de vitalitate şi un altul interior pândit de monotonie, de singurătate.

Opoziţia „alb"–„negru", folosită ca antiteză, repetiţie şi epitet, se extinde de la copaci, parte componentă a decorului, la alte elemente ale realităţii (penele păsării, frunzele) şi astfel, poetul nu descrie peisajul, ci îl organizează în funcţie de cei doi termeni ai opoziţiei.

În general, albul creează impresia de ireal, de imensitate, dar la Bacovia sugerează nefiinţa, pentru că, în paginile semnate de poet, albul exprimă obsesii maladive.

Atmosfera tristă, apăsătoare este întregită de epitetul „amar" („glas *amar*"), astfel pasărea anunţă sfârşitul lumii, când în parc se întorc sufletele morţilor („fantomele apar").

Prin universul specific poeziilor sale, prin sugestiile create cu ajutorul structurilor lingvistice tipic simboliste, la care se adaugă sentimentele apăsătoare, imaginile înspăimântătoare, George Bacovia este, aşa cum afirma N. Manolescu, „singurul care a coborât în Infern" (N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*). Vedeniile aduse la lumina zilei sunt stranii şi tulburătoare, ca imaginile de la panoramă.

Scanned with OKEN Scanner

5. TRADIŢIONALISMUL

Tradiţionalismul este un curent cultural sau, mai degrabă, o ideologie care cuprinde câteva orientări conservatoare – literare, social-politice, culturale – din prima jumătate a secolului al XX-lea. După cum o arată şi numele, tradiţionalismul apără şi promovează tradiţia, o preţuieşte, înţelegând prin aceasta totalitatea valorilor constante şi încetăţenite ale spiritualităţii, aflate uneori în pericol de degradare şi alterare.

Tradiţionalismul apare ca ***o orientare*** la începutul secolului al XX-lea şi ia amploare în perioada interbelică, atunci când se situează pe poziţii diametral opuse faţă de ideologiile înnoitoare şi moderne. Această polemică vizează mai mult ideile, conţinutul decât statutul strict al literaturii, retorica sau stilul ei.

Acest curent ***se caracterizează*** prin interesul şi pasiunea pentru folclor, înţeles ca un depozitar ideal al tradiţiilor unor popoare (unor comunităţi), prin cultivarea unei literaturi a satului, prezentat ca spaţiu reprezentativ pentru specificul etnic, anistorism, cultul spiritului religios şi al datinilor străvechi.

În tradiţionalismul românesc, pe lângă aceste trăsături, există şi idealizarea şi conservarea în mit a trecutului naţional, mai ales a celui de factură rurală.

În evoluţia sa, tradiţionalismul românesc cunoaşte ***mai multe etape***.

În primul rând, se impune orientarea ***conservatoare***, tradiţionalistă şi ţărănistă de la ***„Sămănătorul"***, revistă apărută în 1901 la Bucureşti, al cărei ideolog principal a fost ***Nicolae Iorga***. Ea se caracterizează prin cultul făţiş al valorilor trecutului, înfăţişarea lumii ţărăneşti ca spaţiu ideal şi prin refuzul de a accepta civilizaţia urbană şi poezia simbolistă care era considerată „decadentă".

A doua etapă este cea ***poporanistă***, o perioadă în care se conturează o doctrină socială şi culturală, însă fără o literatură specifică. Ea este promovată de revista ***„Viaţa românească"***, apărută la Iaşi, în anul 1906, şi îi are ca ideologi pe ***Constantin Stere*** şi ***Garabet Ibrăileanu***, cel din urmă susţinând că poezia e naţională numai în măsura în care sufletul unui om poartă pecetea sufletului poporului. Poporanismul susţine teoria specificului naţional, pledează pentru răspândirea culturii în rândul poporului şi susţine o literatură bazată pe critica socială.

A treia etapă, cea ***gândiristă***, se dezvoltă în jurul revistei ***„Gândirea"***, apărută la Cluj, în 1921, şi al cărei ideolog principal a fost ***Nichifor Crainic***. De data aceasta, specificul naţional este definit prin ortodoxism, ideea mistică a neamului, absolutizarea autohtonismului spiritualizat şi a primitivismului rural. Dacă la început revista era deschisă şi către alte culturi, ea va evolua treptat către antioccidentalism, ajungându-se la opoziţii ireconciliabile între ortodoxia orientală susţinută de doctrina gândiristă, şi catolicismul occidental. Astfel, Nichifor Crainic susţinea că ritualismul ortodox, chiar dacă n-ar corespunde instinctelor noastre de rasă, este potrivit mentalităţii primitive a poporului, aflate, din punct de vedere religios, în faza ei magică.

Ultima etapă a tradiţionalismului este cea marcată de noua generaţie spirituală, cea a anilor '30, şi este susţinută de revistele ***„Cuvântul"*** şi ***„Criterion"***, apărute în 1925 şi, respectiv, în 1932, la Bucureşti. Această generaţie este reprezentată de ***Nae Ionescu***, ***Mircea Eliade***, ***Emil Cioran***, ***Constantin Noica*** etc. Doctrina lor are la bază ***misticismul naţional***, în care generaţia anilor '30 a văzut renaşterea spirituală a României. Ei susţin totodată ***„trăirismul"***, adică acel cult al trăirii plenare, autentice. În această etapă, spre deosebire de celelalte, în care tradiţionalismul era puternic opus modernismului, antieuropenismul şi europenismul se află într-un amestec paradoxal.

În poezie, în această perioadă a tradiţionalismului şi în mod deosebit în cea gândiristă, cea mai valoroasă dintre etape din punct de vedere literar, se manifestă ***două direcţii***: cea a afirmării unei sensibilităţi metafizice şi cea opusă spiritualizării existenţei, prin afirmarea teluricului, a elementarului. Acum scriu poezii de o certă valoare Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Aron Cotruş, Radu Gyr, Alexandru Philippide etc.

Strict literar, poezia tradiţionalistă interbelică nu mai este opusă celei moderniste, ci face parte din ea. Acest fapt a fost surprins foarte bine de către Eugen Lovinescu, care arată că

Scanned with OKEN Scanner

aşa-zisa lirică tradiţionalistă recurge, sub raportul expresiei, la cuceririle poeziei „noi" şi, de aceea, Lucian Blaga sau Adrian Maniu nu sunt mai puţin „moderni" ca Ion Voinea (apud Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II).

Ion Pillat

Ion Pillat (1891-1945), ***poet*** şi ***eseist***, descinde, pe linie paternă, dintr-o veche familie boierească, iar bunicul dinspre mama este cunoscutul om politic liberal Ion C. Brătianu.

Copilăria şi-a petrecut-o la moşia Florica, pe Argeş, şi la Miorcani, pe Prut, iar, după ce îşi face studiile primare şi liceale în particular, absolvă ultima clasă a cursului inferior la Colegiul „Sf. Sava" din Bucureşti în anul 1905. În acelaşi an, îşi ia bacalaureatul în matematică şi filozofie la Liceul „Henri IV" din Paris, unde urmează apoi, începând cu anul 1910, cursurile de litere, istorie, geografie şi drept ale Universităţii Sorbona, ca în 1913 şi 1914 să-şi ia licenţa în litere şi, respectiv, în drept.

Versuri scrie de pe vremea când era licean la Paris (1906), dar debutul publicistic are loc în 1911, când Titu Maiorescu îi publică două poezii în revista „Convorbiri literare", organul de presă al Societăţii literare „Junimea". Editorial ***debutează*** în anul 1912 cu volumul „Visări păgâne", dar, paralel, susţine o intensă ***activitate culturală*** şi ***publicistică***, participând mai întâi la conducerea revistei „Flacăra" (1914), editând între 1922 şi 1924 revista „Cuget românesc" şi participând apoi la redactarea revistei „Gândirea".

Alcătuieşte ***două antologii***: una tematică, „Antologia toamnei", şi alta, de poezie contemporană, în două volume, la care a lucrat împreună cu Perpessicius, intitulată „Antologia poeţilor de azi" (1924-1925). Totodată, Ion Pillat a făcut numeroase traduceri din poezia universală, dovedindu-se un foarte bun cunoscător al liricii moderne.

În poezia lui Ion Pillat se observă ***mai multe etape***.

Mai întâi, este vorba de ***perioada parnasiană***, în care se simte atracţia poetului pentru civilizaţiile dispărute, decorurile sunt exotice, amintind de orientul fabulos, de moschei vechi şi fântâni fermecate. („*Visări păgâne*", „*Eternităţi de-o clipă*", „*Amăgiri*"). Multe dintre poeziile care alcătuiesc aceste volume sunt ***simboliste***, Ion Pillat apelând la simbolismul pictural (nu muzical) sau construind simboluri cu ajutorul galerelor, al sarcofagelor, al farurilor etc., grupate uneori în numere fatidice.

A doua etapă, punctul culminant al creaţiei sale, reprezentat de redescoperirea poeziei pământului natal, se cristalizează în jurul volumului „Pe Argeş în sus" (1923), elementele de factură simbolistă străină fiind înlocuite de cele autohtone, cu o localizare precisă. Volumul cuprinde poeme ce pot fi situate în categoria pastelurilor psihologice, deoarece peisajul devine un motiv de meditaţie asupra unor teme cum ar fi: veşnicia naturii, vremelnicia existenţei umane, retrăirea (la modul proustian) a unor evenimente şi etape esenţiale anterioare, relicvele familiale înduioşătoare. În acest volum, care este o expresie a tradiţionalismului liric românesc, există o poezie a roadelor, a satisfacţiilor vieţii patriarhale, a plăcerii de a admira şi de a gusta darurile pământului.

Prin volumele următoare – „Satul meu", „Biserica de altădată" –, optica tradiţionalistă se accentuează, putându-se observa preocuparea exagerată a autorului de a realiza o monografie a satului românesc arhaic, dar valoarea creaţiilor scade.

O dată cu volumele „Limpezimi", „Caietul verde", „Scutul Minervei" şi „Ţărm pierdut" se poate vorbi despre ***etapa ultimă*** din creaţia lui Ion Pillat, dominată de descoperirea poeziei fanteziste şi clasicizante, precum şi de o interiorizare reflexivă puternică.

Lirica lui Ion Pillat, privită în întregul ei, este aşezată de critică în zona tradiţionalismului, dar ea reprezintă mai degrabă o sinteză între clasic şi simbolism. Aşa se explică prezenţa motivului oglinzii, a dublului, a ecoului, într-o tonalitate nostalgică, echilibrată. Ion Pillat aparţine generaţiei de poeţi care modernizează tradiţionalismul, transformându-l dintr-o doctrină literară estetică într-o formulă poetică în care se îmbină clasicismul cu simbolismul.

„Aci sosi pe vremuri"

Una dintre temele creaţiei pillatiene caracterizată printr-un lirism profund este evocarea locurilor natale, a fiinţelor dragi, totul făcându-se într-o pronunţată notă de nostalgie.

Acestei teme îi aparţine şi poezia „*Aci sosi pe vremuri*" care a fost scrisă la Miorcani, pe 28 iulie 1918, şi a apărut în nr. 8 din 1 martie 1919 al revistei „Letopiseţii". Iniţial a fost

Scanned with OKEN Scanner

inclusă în volumul „Grădina între ziduri" (1920), dar de aici a fost introdusă în volumul „Pe Argeș în sus" (1923).

La Pillat, lirismul provine din evocarea universului trecut al copilăriei și din asumarea experiențelor antecesorilor, așa cum se întâmplă și în poezia mai sus menționată, considerată, pe drept cuvânt, o capodoperă a liricii pillatiene, o adevărată ***artă poetică***.

Titlul poeziei este compus din adverbul „aci", în formă populară, care îi sporește forța de localizare, verbul „sosi", la perfectul simplu, și locuțiunea adverbială temporală „pe vremuri", prin toți acești termeni creându-se impresia unui spațiu și unui timp nedefinite.

Tema care îl preocupă pe Ion Pillat în această poezie este demonstrarea identității experiențelor unor generații diferite, în ciuda scurgerii timpului. Astfel, prin întreaga poezie, Ion Pillat realizează o apropiere a celor două timpuri – trecut și prezent –, până la identificarea acestora. Suprapunerea prezentului și trecutului are drept rezultat crearea unei perspective ample asupra trecerii timpului. De aceea, se poate afirma că tema principală a poemului este contemplarea trecerii iremediabile a timpului.

Ideea, ca atitudine a eului liric, evidențiază sentimentul liric, elegiac, născut din conștientizarea faptului că timpul este inexorabil și ireversibil.

Poemul este ***structurat*** în nouăsprezece distihuri și un vers liber în final (un monostih), „Aci sosi pe vremuri" are două părți în care sunt prezentate cele două experiențe similare, trecerea între părți realizându-se prin distihurile 11 și 12, în care poetul meditează la scurgerea perpetuă, irevocabilă și tulburătoare a timpului: „Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete / Te vezi aievea numai în ștersele portrete, / Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita..."

Cititorul își dă seama, încă din primul vers, că este vorba de ***un timp al evocării***, întrucât metafora „casa amintirii" sugerează un loc al trecutului, iar păienjenii care au zăbrelit și „poartă, și zăvor" simbolizează tocmai trecerea timpului.

În timp, viața de familie a încremenit în ritualul ei, căci „hornul nu mai trage alene din ciubuc" și totul a rămas parcă în afara timpului, ancorat într-un prezent inert: „În drumul lor spre zare îmbătrânirăplopii. / Aci sosi pe vremuri bunica-mi Caliopi".

O dată cu cel de-al treilea distih, care reia titlul poeziei, poetul aduce în prim plan, prin intermediul evocării, imaginea de odinioară a bunicii, în toată splendoarea ei, și a idilei sale din tinerețe. Bunicul, tânăr pe atunci, o aștepta nerăbdător pe fata „subțire", îmbrăcată „în largă crinolină", ce cobora din „berlina legănată prin lanuri de secară". Urmează plimbarea romantică, recitarea unor versuri de dragoste și fascinația tinerei, care „asculta tăcută, cu ochi de peruzea, / Și totul ce romantic, ca-n basme, se urzea [...]".

Atmosfera aceasta de vrajă este sporită de sunetul îndepărtat al clopotului, simbol al nuntirii, al împlinirii prin iubire sau al morții, celălalt element limită al existenței umane.

Verbele folosite sunt la timpurile imperfect și perfect compus („Și cum ședeau ... departe, un clopot a sunat, / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat") și, spre deosebire de perfectul simplu și prezentul folosite în distihurile anterioare, ele schimbă perspectiva evocării, conferind statornicie sentimentului de iubire, care trece în eternitate.

De fapt, aceeași iluzie a permanenței este trăită și de cei doi îndrăgostiți („Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână"), însă timpul și-a urmat nepăsător drumul ireversibil, ducând, în cele din urmă, la degradarea ființei umane („De mult e mort bunicul, bunica e bătrână.").

Strofelor 11 și 12, care cuprind meditația poetului referitoare la scurgerea timpului, le urmează evocarea celei de-a doua iubiri, aceea a prezentului, trecerea făcându-se printr-un distih care conține adverbele antonime „ieri"–„acuma", despărțite prin puncte de suspensie: „Ca ieri sosi bunica ... și vii acuma tu: / Pe urmele berlinei trăsura ta stătu."

Cea de-a doua idilă, a prezentului, este similară cu cea trecută și se desfășoară după „un ritual" aproape identic. La fel ca odinioară, asemenea bunicii, ființa iubită, tot așa de subțire ca și Caliopi de altădată, parcurge același drum prin „lanul de secară", fiind așteptată cu o nerăbdare la fel de mare de către cel îndrăgostit. Aceeași plimbare romantică, aceleași recitări cuceritoare, aceeași încântare a ființei iubite arată că prezentul a refăcut idila de odinioară. Se repetă până și sunetul clopotului („Și cum ședeam ... departe, un clopot a sunat / – Același clopot poate în turnul vechi din sat"), care simbolizează scurgerea eternă a timpului dinspre

Scanned with OKEN Scanner

iubire spre moarte, spre nefiinţă, numai cea dintâi fiind capabilă să oprească, pentru o clipă, timpul în loc.

Între trecut şi prezent nu există o ruptură, ci o continuitate. Dovadă este faptul că, în partea a doua, deşi se referă la prezent, timpurile verbale folosite la început (prezent şi perfect simplu) lasă locul formelor trecutului (imperfect şi perfect compus). Cele două timpuri se unesc astfel într-unul singur, continuu, căci, aşa cum remarca N. Manolescu, această poezie „are mişcarea unei clepsidre: timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoţilor care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate" („*Despre poezie*").

După cum se observă, cele două poveşti de dragoste se aseamănă, însă la un studiu atent al textului, se constată anumite diferenţe în ceea ce priveşte recuzita („berlină şi trăsura", „larga crinolină"), preferinţele literare ale celor două perechi de îndrăgostiţi (Lamartine, I. H. Rădulescu şi, respectiv, Francis Jammes şi Horia Furtună), culoarea ochilor iubitei („ochi de peruzea" şi „ochi de ametist") sau perspectiva din care se spune povestea, persoanele gramaticale fiind diferite: a III-a, în prima parte, când relatarea se face de către o altă persoană, şi I şi a II-a în cea de-a doua parte, când este prezent direct eul liric în relaţie nemijlocită cu fiinţa iubită.

Poetul evocă un timp cu două coordonate – a bunicilor şi a nepoţilor, iar în poezie apar şi elemente de portret ale celor două generaţii, la rândul lor asemănătoare: nerăbdarea îndrăgostitului, delicateţea fetei, încântarea perechilor de îndrăgostiţi etc.; sentimentul erotic se consolidează, deopotrivă, în natură, protejat de sunetul clopotului.

Diferenţa, de data aceasta, se manifestă în plan estetic, concretizată prin cele câteva trimiteri livreşti, întâlnite în multe dintre poeziile lui Ion Pillat. În prima parte, prin aceste trimiteri, ca şi prin atmosferă, se face aluzie la romantism, pe când partea a doua are în vedere simbolismul, mai ales în latura lui instrumentalistă. Oscilaţia între cele două doctrine estetice este remarcată şi de poet printr-o uşoară notă de autoironie: „Şi ţi-am părut romantic şi poate simbolist".

De fapt, puterea de seducţie a acestei poezii stă tocmai în ironia fină şi autoironia din subtext. Ironice sunt trimiterile livreşti, poza romantică a îndrăgostitului sau unele comentarii aparent nevinovate ale poetului: „Pe-atunci nu erau trenuri ca azi", „că prea naiv eram", „bunul Francis Jammes" etc.

În această poezie, tradiţionalismul liricii lui Ion Pillat se manifestă prin preferinţa pentru pastel, dar unul modern, distinct de cel clasic, pentru universul rural, cultivarea formelor prozodice tradiţionale, alături de seninătatea viziunii, tonul elegiac, meditativ al discursului liric. Acestea sunt, de fapt, trăsăturile esenţiale ale tradiţionalismului şi, din acest punct de vedere, poezia „*Aci sosi pe vremuri*" este, implicit, ***o artă poetică***, ea tălmăcind un mod de a concepe poezia.

„Cămara de fructe"

Ion Pillat este o voce distinctă în literatura interbelică, printr-„un lirism evocator, elegiac, ridicat pe un strat de reprezentări concrete sau de trăiri personale", ori prin „fondul meditativ completat abundent sau disociat prin acute şi importante implicaţii de ordin intelectual materializat într-un depozit tematic eterogen [...]" (Mircea Tomuş, *Prefaţă*, la Ion Pillat, *Poezii*, I-II).

Sentimentele exprimate sunt mai profunde, interiorizarea lor atingând adâncimi nebănuite. ***Pastelurile*** pillatiene, în majoritatea lor, sunt în aceeaşi măsură şi ***elegii*** în care poetul dă glas sentimentelor sale de nostalgie, de tristeţe pentru ceea ce a fost cândva.

O astfel de poezie este şi „*Cămara de fructe*", care face parte din volumul „Pe Argeş în sus", publicat în anul 1923, şi în care poetul înfăţişează peisajul natal, pământul străbun şi darurile lui.

După cum o arată şi ***titlul poeziei***, obiectul descrierii este cămara de fructe şi amintirea poetului reface întreaga bogăţie a „cămării de altădată". Pătrunderea în acest univers abandonat cândva, în acest „rai oprit", se face cu pioşenie şi teamă, dar gestul este suficient ca să trezească în amintire „mireasma şi răcoarea şi umbra uitată" a poamelor. Acum, poetul retrăieşte, la modul proustian, imaginile şi senzaţiile de odinioară în faţa amintirii bogăţiei, căci

Scanned with OKEN Scanner

se realizează și o întoarcere în timp, o regăsire a copilăriei pierdute: „Mă prinde amintirea în vânătul ei fum".

Imaginea opulenței cămării este de o forță artistică impresionantă, atâta vreme cât amintirea este copleșită de o adevărată invazie a roadelor pământului: pe poliți și rafturi cresc, ca pe ruguri, „piersici de jar și-albaștri struguri / Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum".

Tot ce vede în jur îi creează poetului ***o impresie fabuloasă, de basm***, el observând „pepeni verzi – smaragde cu miezul de rubin – / Și tămâioșii galbeni ca soarele de vară", caise și gutui care, asemenea unor „trandafirii lampioane și lămpi de aur verde", „se-aprind fantasmagoric", cămara însăși fiind asimilată unei vrăjitoare.

În fața acestui tablou ireal, poetul trăiește senzația pierderii rațiunii și ieșirea din starea debusolantă se realizează printr-un refuz impus sieși, sugerat prin gestul închiderii: „Dar părăsind cămara ce mințile îmi pierde, / Tot rodul vrăjitoarei cu lacăt îl încui".

Stilistic, imaginile și senzațiile pe care le retrăiește poetul sunt reliefate printr-o serie de epitete, comparații și metafore. Majoritatea epitetelor sunt cromatice, sugerând o diversitate de culori, de la vinețiu și albastru la verde și roșu, de la galben la trandafiriu. Tonurile sunt când tari, când moi și dulci, ca într-un adevărat spectru: „*vânătul* ei fum", „piersici *de jar*", „*albaștri* struguri", „pere *de aur roșu*", „pepeni *verzi*", „tămâioși *galbeni*" etc. După cum se observă, aceste imagini artistice sunt preponderent vizuale, ca și acelea realizate prin comparații sau metafore apozitive: „tămâioșii galbeni ca soarele de vară", „smaragde cu miezul de rubin" (pepenii), „trandafirii lampioane și lămpi de aur verde" (caisele și gutuile). O imagine olfactivă vine să sporească vraja cămării de fructe („pere... cu flăcări de parfum"), sugerând buchetul unei miresme dulci și stăruitoare.

În strânsă legătură cu aspectele descrise, poetul își exprimă propriile sentimente de teamă, de reținere, înlocuite apoi de uimire, tristețe și regret pentru că totul „izvorăște din sufletul copilului de altădată și din nostalgia în omul matur de azi, după raiul pierdut al copilăriei de atunci", după cum însuși scriitorul mărturisea.

Prin faptul că este descris un aspect din natură, cu ceea ce are el caracteristic și în strânsă legătură cu care sunt exprimate propriile sentimente ale autorului, poezia „*Cămara de fructe*" este un ***pastel***, specie literară al cărei creator în literatura română este considerat Vasile Alecsandri.

„Pe decindea Dunării"
de Vasile Voiculescu

Formându-se spiritual în lumea satului, sub influența culturii populare, Vasile Voiculescu a surprins în creația sa lirică această lume, un univers caracterizat prin valori etice deosebite și plasat într-un spațiu în care natura vine să înfioare sufletul omenesc. Din această categorie face parte și poezia „*Pe decindea Dunării*", din volumul „*Poeme cu îngeri*" (1927).

Titlul, constituit dintr-un termen învechit, „*decindea*", și substantivul propriu „*Dunărea*", fixează cadrul contemplației eului liric.

Tematic, poemul evidențiază legătura dintre om și mediul în care trăiește, văzută în perspectivă tradiționalistă atât afectiv, cât și ideatic. *Afectiv*, poetul se simte atras de *imaginea* nemărginită a *spațiului rural*, simbol al melancoliei, de ființele care populează acest spațiu, devenite parte integrantă a lui; în *planul ideilor*, impune atenției cititorului o lume aparte, cu trăsăturile ei specifice prin care se înscrie parcă în eternitate, aceasta fiind *lumea fascinantă a satului*, păstrătoare a adevăratelor valori morale.

Poezia, alcătuită din ***șapte strofe***, este structurată în *trei secvențe*. ***Prima secvență*** conține trei strofe în care poetul descrie un peisaj trist, arid, cu miriști și ciulini, un câmp fără nici un fir de iarbă verde, străbătut de un drum lung, care se pierde „în zări pustii". În acest decor dezolant, care predispune la melancolie, își face apariția, „legănat agale, / Un chervan cu coviltir de rogojini". Melancolia poetului și tristețea peisajului sunt sporite de mersul domol al chervanului, ale cărui osii „gem cu-ncetineală, / Și slomnesc un fel de doin-a lor".

Sentimentul dominant în această secvență este cel de melancolie, justificat prin prezența a numeroase cuvinte din acest câmp semantic, indiferent de valoarea lor morfologică: „trist",

Scanned with OKEN Scanner

„agale", „lung", „pustii", „melancolii", „încetineală", „slomnesc", „doină", toate reliefând puternica implicare afectivă a poetului.

În secvența următoare, ***cea de-a doua***, constituită din două strofe, în prim-plan, printr-o veritabilă tehnică cinematografică, este adus țăranul, care se încadrează perfect peisajului descris. Acum „obiectivul" se îndepărtează de planul panoramic, focalizându-se pe figura omului care „stă cu capul gol și mână, / Înfundat în maldărul din car", cuprins și el de monotonia și melancolia peisajului: „Și-ațipit, cu jordia în mână, / Se tot duce drum fără hotar". Figura țăranului pare desprinsă din baladele noastre populare, căci impresionează prin statura sa impunătoare, având alături „ghioaga", însemn al forței și al dreptății: „Cât un urs, întins, el dormitează / Peste sarica din patru piei de oi, / Numai ghioaga sa aprigă-l veghează / Ghintuită cu alămuri noi". În afară de forță, omul inspiră liniște și echilibru, fiind împlinit sufletește numai prin legătura cu peisajul pe care îl parcurge. Această idee este dezvoltată în ***ultima secvență***. Acum receptarea vizuală a peisajului cu tot ce-l înconjoară îi aparține, țăranul apărând în postura de stăpân: „Când deschide ochii vultureşte, / Peste roata zărilor năprui, / Inima-i se umpe-n piept și-i crește / Parcă șesul, tot, ar fi moșia lui". Exuberanța și-o convertește în cântec, dând astfel glas trăirilor sale și intrând în legătură, peste timp, cu strămoșii: „Și, treziți, cu el o dată cântă sciții / Ce-au trecut cândva prin stepă, ca și el!" Astfel, poezia „alunecă iar prin sugestii discrete spre o matrice originară, neschimbată a existenței" (Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II).

Voluptatea cărăușului de a stabili contact cu natura este și a poetului, pentru că această poezie se înscrie în categoria poemelor naturistice ale lui Vasile Voiculescu, iar perceperea peisajului se face mai ales vizual. Așa se explică existența, în textul poetic, a numeroase imagini vizuale: „triste mirişti cu ciulini", „zări pustii", „un cer de mari melancolii", „roată zărilor năprui", în care caracteristicile peisajului și sentimentele poetului sunt subliniate prin intermediul epitetelor „triste", „pustii", „năprui". Există însă și imagini auditive („osiile gem", „slomnesc un fel de doin-a lor"), realizate cu ajutorul personificărilor sau al epitetului („cântă ... *cătinel*"), care, îmbinându-se cu cele vizuale, sporesc tensiunea emoțională prin efectele lor sonore, asociate atmosferei melancolice deja create.

Ecouri tradiționale apar și datorită lexicului folosit, în care se îmbină elemente regionale cu cele arhaice: „decinde", „chervan", „coviltir", „slomnesc", „năprui" utilizate cu naturalețe, fără nici un efort, în cadrul unui registru stilistic adecvat și unitar, pe parcursul întregului discurs liric.

Originalitatea poeziei este imprimată și de alternanța planului panoramic cu prim planul portretului, care ocupă, cu aproximație, același loc în economia poemului, sau de opoziția dintre dinamic și static. Dinamismul aparține cadrului spațial, chiar dacă mișcarea este una domolă, pe când staticul este prezent în temporalitate, căci omul și peisajul însuși apar ca simbol contopit al unui timp imemorial, rămas neschimbat, așa cum s-a întipărit în memoria afectivă a contemplatorului. Relația acestuia cu natura este de reciprocitate, aproape osmotică, dar, la rândul ei, este pătrunsă de trăirile eului liric contemplativ: „[...] cele mai originale poeme naturistice scrise de Voiculescu sunt acelea în care peisajul este transfigurat de o dimensiune interioară. [...] Natura nu mai tinde spre obiectivare, ci se lasă pătrunsă de un fior uman, o stare sufletească, o tensiune, un gând" (Elena Zaharia, *Vasile Voiculescu*).

Scanned with OKEN Scanner

6. MODERNISMUL

Modernismul reprezintă ***o tendință de înnoire*** care include, în sens larg, toate acele mișcări artistice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, exprimând o ruptură de tradiție și propunând un spirit nou și anumite experimente literare.

Cu toate că uneori modernismul contesta în forme virulente, extreme, ***tradiționalismul***, se poate totuși constata că, în literatura română, cele două curente au fost complementare și la fel de rodnice pentru configurarea unei epoci literare deosebit de importante.

Modernismul este o mișcare mai largă, cuprinzând toate curentele postromantice avangardiste (simbolismul, futurismul, expresionismul, constructivismul, suprarealismul etc.), deoarece contestă vechile valori și militează pentru o independență absolută în artă.

În critica românească, termenul de modernism a fost utilizat, explicat și impus de ***Eugen Lovinescu*** în „Istoria literaturii române contemporane". El a emis teoria *sincronismului*, dar, în același timp, face distincție între modernismul promovat de revista „Sburătorul", condusă chiar de el, tendință care acceptă deopotrivă toate formele de diferențiere literară, și între modernismul avangardist și experimental, care adoptă formele extreme ale modernismului apusean.

Preferințele celor de la revista și cenaclul „Sburătorul" mergeau în direcția unei poezii „directe", „de notație sau de atmosferă" – „senzorialistă", cum o numea Eugen Lovinescu (apud Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I), obținută prin explorarea universului lăuntric. Pornind de la ideea că nu există un raport determinat între valoarea estetică și accesibilitatea poeziei, s-a ajuns foarte ușor la ideea *hermetismului*, întâlnită ca metodă de creație în operele unor poeți ai acestei perioade.

Poezia modernistă apare ca o reacție opusă tradiției, dar ea continuă ***ideea de înnoire***, promovată de alte mișcări literare anterioare, cum sunt cea simbolistă și parnasiană din jurul anului 1900, având-i ca reprezentanți pe Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, George Bacovia.

Având în vedere complexitatea modernismului ca fenomen și durata lui, există ***mai multe tipuri de poezie modernistă***.

Poate fi delimitată, mai întâi, ***poezia pură***, care cultivă hermetismul, întâlnită în operele lui Ion Barbu, Virgil Gheorghiu, Barbu Brezianu, Camil Baltazar ș.a. În acest tip de poezie, limbajul este văzut și folosit ca substanță și esență și sunt refuzate epicul, anecdotica și descrierea. Versurile trebuie să exprime prin simboluri inefabilul, fără să pună accent pe sentiment. Astfel, se ajunge în discursul liric la echivoc, ambiguitate și obscuritate, lăsând posibilitatea unor interpretări diferite. De aceea, tipul acesta de poezie este unul intelectualizat și mai greu accesibil, interesul poetului concentrându-se asupra „scriiturii".

Tot modernismului îi aparține și ***poezia avangardistă***, manifestată prin diferite curente – dadaism, futurism, constructivism, suprarealism, picto-poezie etc. O astfel de poezie, spre deosebire de cea pură, care punea accentul pe scriitură, are în vedere, în primul rând, o retorică bazată pe oralitate, făcând elogiul orașului, al tehnologiei. Poezia avangardistă are caracter polemic și manifest, iar ca modalități de exprimare folosește procedee ale reclamei, ale dicteului automat. Astfel de trăsături se întâlnesc în operele unor scriitori ca Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gellu Naum ș.a.

Modernismului îi aparține și o ***poezie eclectică***, definită printr-un amestec de modernitate și tradiție. Acestei poezii îi lipsește puritatea, hermetismul, promovând un eclectism atât formal, cât și de conținut. Ea nu se rupe cu totul de tradiție, întrucât păstrează unele elemente de prozodie clasică, la care se adaugă prezența unui lirism al descrierii, al evocării și al intimității. Noutatea acestei poezii se manifestă mai ales în planul formei, scriitorii apelând la mijloace insolite de evidențiere a conținutului, centrat pe metafizică și introspecție. Așadar, ne aflăm în fața unei poezii a căutărilor, a încercărilor de a atinge absolutul, de a descoperi esența umană și pe cea divină. O astfel de poezie cultivă Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Adrian Maniu, B. Fundoianu, Ion Pillat, în operele cărora se întâlnesc și numeroase elemente tradiționale.

Este evident faptul că poezia modernă a cunoscut, în dezvoltarea ei, mai multe momente (etape), dar că între acestea nu există o ruptură categorică, ele completându-se reciproc, având

Scanned with OKEN Scanner

numeroase elemente comune. Totodată, modernismul coexistă cu tradiționalismul, cu care poezia eclectică a acestei perioade are puncte comune. Ambele tendințe imprimă o notă specifică acestei perioade reprezentative din istoria literaturii române.

În concluzie, poezia modernă (cea a secolului al XX-lea) se deosebește de cea clasică și romantică în primul rând prin preferința pentru genul liric în locul celui epic. Așa se explică faptul că nu se mai cultivă fabula, epistola, poemul epic decât în cazuri foarte rare, ele fiind înlocuite cu speciile pronunțat lirice (pastel, elegie, meditație etc.), dar care nu apar ca specii literare distincte, ci se îmbină în așa măsură, încât nu se mai face nici o deosebire între ele. Acum predomină în textul literar funcția poetică și cea emotivă.

Lirica modernă se caracterizează prin ambiguitate, chiar prin obscuritate, pentru că operează schimbări importante la nivelul limbajului în ceea ce privește categoria lexicală a cuvintelor, sintaxa propoziției și a frazei sau chiar figurile de stil, care sunt toate folosite într-o manieră nouă.

Hugo Friedrich (în „*Structura liricii moderne*") observă toate aceste trăsături, adăugând că poezia modernă se definește prin „categorii negative", cum sunt spaimele, excepția și straniul, obscuritatea, atracția spre neant, destrămarea, înstrăinarea, grotescul, anormalitatea prezente în viața noastră.

Unele dintre aceste trăsături sunt prezente, accentuat sau abia sugerate, în lirica unora dintre scriitorii reprezentativi pentru această perioadă din literatura română, printre care îi amintim pe Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu.

Lucian Blaga

Lucian Blaga (1895-1961), poet, dramaturg și filozof, este una dintre figurile literare cele mai de seamă ale perioadei interbelice.

Blaga s-a născut la Lancrăm, în județul Sebeș-Alba, într-o familie de intelectuali, tatăl fiind preot. Poemul „*9 Mai 1895*", data nașterii poetului, inclus în volumul „*Nebănuitele trepte*" (1943), face referire la satul natal, iar în „*Autoportret*", autorul descrie una dintre trăsăturile specifice vârstei sale fragede – tăcerea –, comentată și în scrierea cu caracter memorialistic „*Hronicul și cântecul vârstelor*". După cum se știe, până la vârsta de patru ani, Lucian Blaga a fost „mut ca o lebădă", aluzie și la interiorizarea sa lirică de mai târziu. A studiat la Sebeș, Brașov și la Universitatea din Viena. A făcut studii de teologie și filozofie la Sibiu și la Viena (1920), obținând doctoratul la Universitatea din Austria.

Blaga ocupă funcții în diplomație (1926-1939), pentru ca din 1939 să fie profesor de filozofia culturii la Universitatea din Cluj, mutată apoi la Sibiu. În 1948, este îndepărtat de la catedră pe motive politice, dar, fiind membru al Academiei Române încă din 1937, este angajat cercetător la Institutul de Istorie și Filozofie din Cluj și la Secția de Istorie literară și folclor a Academiei, filiala Cluj.

Continuă să scrie, fără însă să i se permită să publice, iar, în 1962, după moartea sa (mai 1961), îi apare volumul postum „*Poezii*", care cuprinde ciclurile „*Mirabila sămânță*", „*Vară de noiembrie*" și „*Stihuitorul*".

Debutul în poezie și l-a făcut în anul 1910, când îi apar primele creații în revista „Tribuna" din Arad, iar în 1919, îi apare volumul „*Poemele luminii*", adunând poeziile publicate în revistele „Glasul Bucovinei" și „Lamura". Acest prim volum este urmat de alte șase volume de poezii, până în 1943: „*Pașii profetului*" (1921), „*În marea trecere*" (1924), „*Lauda somnului*" (1929), „*La cumpăna apelor*" (1933), „*La curțile dorului*" (1938), „*Nebănuitele trepte*" (1943).

Poeziile publicate după această dată au fost grupate de autor în ciclurile „*Vârsta de fier 1940–1944*", „*Corăbii de cenușă*", „*Cântecul focului*" și „*Ce aude unicornul*".

La fel de valoroasă ca și poezia, este ***dramaturgia*** lui Lucian Blaga, alcătuită din poeme dramatice remarcabile, care pornesc de la miturile și legendele autohtone sau de la evenimente deosebite din istoria și cultura națională: „*Zamolxe*", „*Tulburarea apelor*", „*Daria*", „*Înviere*" (1925), „*Meșterul Manole*", „*Cruciada copiilor*", „*Avram Iancu*", „*Arca lui Noe*", „*Anton Pann*".

La acestea se adaugă ***scrierea memorialistică*** „*Hronicul și cântecul vârstelor*" și ***romanul autobiografic*** „*Luntrea lui Caron*", publicate postum, precum și ***culegerile de aforisme și eseuri*** „*Pietre pentru templul meu*", „*Discobolul*", „*Elanul insulei*", „*Cultură și cunoștință*", „*Fețele unui veac*".

Blaga este cunoscut și prin ***operele sale filozofice***, preocupat mereu de problema cunoașterii și a culturii. A publicat „***Trilogia culturii***", alcătuită din volumele „*Orizont și stil*", „*Spațiul mioritic*" și „*Geneza*

metaforei şi sensul culturii", „***Trilogia cunoaşterii***", în care a inclus studiile „*Elanul dogmatic*", „*Cunoaşterea luciferică*" şi „*Censura transcendentă*", „***Trilogia valorilor***", „***Trilogia cosmogonică***" şi „***Trilogia pragmatică***", ultimele două rămânând numai în stadiu de proiect, văzând lumina tiparului doar „*Diferenţialele divine*" din prima şi „*Aspecte antropologice*" şi „*Fiinţă istorică*" din cea de-a doua.

Lucian Blaga este un caz unic în literatura română, un mare poet dublat de un mare gânditor. De aceea, este necesar ca, pentru înţelegerea poeziei sale, să facem referiri şi la câteva elemente ale sistemului său filozofic, chiar dacă opera sa poetică nu se confundă cu cea filozofică.

În problema cunoaşterii, Lucian Blaga susţine că există ***două*** tipuri de cunoaştere: una paradisiacă şi alta luciferică.

Cunoaşterea paradisiacă este de tip logic, raţional, specifică oamenilor de ştiinţă, care vor să cunoască misterul lumii, să-l descopere şi să-l lumineze. Cu tot acest efort, obiectul cunoaşterii este doar aproximat. Prin caracterul ei excesiv raţionalist, cunoaşterea paradisiacă reduce sau chiar împiedică accesul la esenţa lucrurilor.

Cunoaşterea luciferică are ca scop adâncirea misterului, potenţarea lui. Ea este specifică sensibilităţii şi intuiţiei poeţilor şi ajută la păstrarea echilibrului lăuntric al obiectului. Cu ajutorul ei, spiritul uman înţelege cauzalitatea misterioasă a fenomenelor care pentru raţiune nu sunt inteligibile.

În domeniul culturii, Lucian Blaga a definit conceptele de stil şi de metaforă.

Stilul este reprezentat de totalitatea de trăsături ale unei comunităţi determinate de anumiţi factori, care acţionează inconştient asupra ei. Aceşti factori sunt orizontul spaţial şi temporal şi determinarea morală.

Specific culturii româneşti este *spaţiul mioritic*, definit prin noţiunea de *plai* şi caracterizat prin succesiunea deal–vale. Acest „orizont înalt, ritmic şi indefinit", alcătuit din deal şi vale, impune o anumită dimensiune morală, spirituală, care constă într-o melancolie modestă („nici prea grea, nici prea uşoară"), într-o oscilaţie permanentă, cu suişuri şi coborâşuri, ale destinului colectivităţii, în încercarea de a trece dealul ca obstacol al sorţii.

În domeniul culturii, Lucian Blaga a introdus un sens special în noţiunea de *metaforă*, prin care nu înţelege o simplă figură de stil, ci un ansamblu de modalităţi de realizare a unei viziuni asupra existenţei, într-o întreagă operă sau într-un întreg domeniu: în artă, mitologie, filozofie şi chiar în ştiinţă.

Filozoful vorbeşte de două tipuri de metaforă: plasticizantă şi revelatorie. *Metafora plasticizantă* este capabilă să numească obiectul, fără să-i îmbogăţească sensul, chiar dacă dă frumuseţe limbajului liric; *cea revelatorie* încearcă să destăinuie un mister esenţial prin denumirea acestuia, care doar îl potenţează.

Arta, mitologia, filozofia, ştiinţa ca „metafore" nu pot reflecta obiectiv şi total lumea, întrucât cunoaşterea individului este limitată prin censura transcendentă a Marelui Anonim. Omul poate însă să creeze, dar în anumite limite, pentru că şi creaţia absolută aparţine tot divinităţii (Marelui Anonim). De aceea, orice ins sau orice popor poate crea în limitele unor categorii stilistice subconştiente, care formează *matricea stilistică* înnăscută. Tocmai prin aceasta se diferenţiază culturile între ele.

În strânsă legătură cu aceste probleme de filozofie a cunoaşterii şi a culturii se află ***creaţia poetică*** a lui Lucian Blaga, fără ca aceasta să copieze sau să transpună în al alt registru ideile sale filozofice.

În creaţia lirică a lui Lucian Blaga se deosebesc ***mai multe etape***.

Prima dintre acestea cuprinde volumele „*Poemele luminii*" şi „*Paşii profetului*", care stau sub zodia expresionismului. Lirica din aceste volume e dominată de un puternic vitalism, eul liric contopindu-se cu cosmosul într-o dezlănţuire explozivă de energii. Această vitalitate se întâlneşte în numeroase poezii, indiferent de tema abordată: „*Noi şi pământul*", „*Daţi-mi un trup voi munţilor*", „*Nu-mi presimţi?*", „*Lumina raiului*" sau „*Melancolie*", această ultimă poezie surprinzând sentimentul de tristeţe, care cuprinde întregul univers.

Eul poetic se înscrie pe coordonata timpului, din moment ce presimte moartea („*Gorunul*", „*Frumoase mâini*"), indiferent în ce circumstanţă s-ar afla – la margine de codru sau alături de fiinţa iubită –, ori are percepţia comunicării cu strămoşii („*Linişte*"). Alteori, iubirea este un mod de comunicare cu universul, chipul iubitei identificându-se cu tot ceea ce o înconjoară („*Izvorul nopţii*").

Dacă „*Poemele luminii*" sunt construite pe marile antinomii universale: lumină şi întuneric, iubire şi moarte, individ şi cosmos, în volumul „*Paşii profetului*" este căutată împlinirea prin contopirea cu natura, văzută ca existenţă de sine stătătoare, fără finalitate. Ca umare, este absentă dinamica eului liric, care, cu o deosebită seninătate, se identifică cu holdele roditoare, sevele pământului şi cu văzduhul însorit („*Vară*", „*În lan*" etc.). Aşadar, tendinţa de dizolvare în marele cosmos se păstrează, dar diferă ritmul şi direcţia ei este orientată spre teluric. În ultimele poeme ale volumului îşi face simţită prezenţa o anumită atitudine

Scanned with OKEN Scanner

melancolică reflexivă, care anunţă primele semne ale înstrăinării eului liric faţă de univers („*Moartea lui Pan*").

Astfel se ajunge la cea de-a ***doua etapă lirică***, al cărei început este marcat de volumul „*În marea trecere*" şi continuată cu „*Lauda somnului*" şi „*La cumpăna apelor*". Aici, eul liric trăieşte sentimentul tragic al înstrăinării, o stare de nesiguranţă, de ameninţare a morţii, cuprins fiind de inerţie şi oboseală. Temele abordate şi enunţate chiar în motoul volumului sunt timpul, moartea, viaţa („marea trecere"), iubirea, neliniştea metafizică, degradarea umană. Dintre poezille etapei, se impun atenţiei „*Un om s-apleacă peste margine*", „*Scrisoare*", „*Amintire*", „*Fiu al faptei nu sunt*".

Moartea este simţită ca o spaimă de „nimicul", de „marele", părinţii sunt văzuţi ca lăcaşuri funerare („*Din adânc*"), iar somnul, din poezia cu acelaşi titlu, face posibilă ieşirea din timp.

O dată cu volumul „*La cumpăna apelor*", dar mai ales cu „*La curţile dorului*", se observă o mai accentuată prezenţă a elementelor dè inspiraţie folclorică în evocarea nostalgică a satului, acesta fiind plasat în mit: „*Sat natal*", „*Muntele vrăjit*", „*Stă în codru fără slavă*", „*Belşug*", „*Ciocârlia*", „*Întoarcere*" etc.

Volumul „*Nebănuitele trepte*" marchează ***o nouă etapă***, în care asistăm la o împăcare între poet şi universul regăsit în puritatea lui primă, când eul liric se eliberează de tristeţea metafizică şi apelează la eterna reîntoarcere, potrivit tiparului mitic, eveniment anunţat prin poezia „*Schimbarea zodiei*". Acum locul tristeţii, al spaimei, al tragismului este luat de bucuria existenţei, iar iubirea nu mai este asociată morţii, ci este asimilată primăverii. În lirica acestei etape îşi face loc un sentiment de iubire târzie, dar împlinită cu o puternică forţă creatoare (ciclul postum „*Vară de noiembrie*", cu poezii ca „*Strofe de-a lungul anilor*", „*Catrenele fetei frumoase*", „*Cântecul focului*", „*Risipei se dedă florarul*".).

Privind în ansamblu creaţia poetică a lui Lucian Blaga, se observă că ea adună la un loc o poezie a cunoaşterii, bazată pe marile antinomii universale şi având ca temă misterul existenţei, o poezie a tristeţii metafizice, în care elanurile vitaliste ale primei perioade dispar, o poezie a simplităţii clasice a expresiei, lipsită de imagismul pregnant metaforic anterior.

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"

Poezia „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*" este o ***artă poetică***, exprimând concepţia lui Blaga despre poezie şi rolul poetului, ca şi „*Epigonii*" de Mihai Eminescu, „*Testament*" de Tudor Arghezi şi „*Timbru*" de Ion Barbu.

Această artă poetică plasată în deschiderea volumului „*Poemele luminii*" (1919) ***este o meditaţie*** asupra semnificaţiei artei şi a tipului de cunoaştere pe care poezia îl presupune.

Este analizată poezia ca mijloc de cunoaştere – de fapt ***tema*** acestei creaţii lirice blagiene –, folosindu-se un limbaj specific, cunoaştere care nu este posibilă decât prin intermediul iubirii.

În planul ***ideii poetice***, este exprimată atitudinea „poetului-filozof" (sau a „filozofului-poet") faţă de cunoaştere şi modalităţile de a reliefa, de a dezvălui tainele lumii. De fapt, Blaga face referire, cu mijloacele artei, la câteva noţiuni întâlnite în sistemul său filozofic: cunoaşterea luciferică (teoria minuscunoaşterii) şi metafora revelatorie.

Titlul poeziei conţine o astfel de metaforă revelatorie, care semnifică teoria cunoaşterii luciferice. Pronumele „eu" simbolizează tocmai eul liric, verbul „nu strivesc", dorinţa acestuia de a nu lămuri, de a nu reduce misterele lumii adunate în sintagma „corola de minuni".

Accentul se pune pe confesiunea eului liric, deoarece pronumele personal „eu" se repetă în fiecare dintre ***cele trei părţi ale poeziei***: „eu nu strivesc"; „dar, eu, eu cu lumina mea"; „căci eu iubesc".

Primele două părţi ale poeziei constituie o antiteză, iar cea de a treia – cea finală, compusă doar din două versuri („Căci eu iubesc / şi flori şi ochi şi buze şi morminte"), este o concluzie sau o motivare a atitudinii lirice adoptate anterior de către poet.

Tipul de cunoaştere la care Blaga face trimitere se configurează pe baza opoziţiei dintre metaforele „lumina mea" şi „lumina altora".

Încă **din primul vers** se observă dorinţa poetului de a nu distruge tainele lumii în care trăieşte, tainele întregului univers („Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"), care este alcătuit din „flori" (natura înconjurătoare, regnul vegetal), „ochi" (universul uman, spiritual), „buze" (iubirea, comunicarea interumană) şi „morminte" (moartea văzută ca o ultimă treaptă a existenţei, „a marii treceri", cum o denumeşte poetul).

Scanned with OKEN Scanner

Chiar această primă secvență a poeziei conține metafora „lumina altora", amintind de cei care, încercând să descopere prin cunoașterea paradisiacă, logică tainele universului misterios, intangibil, nu reușesc decât să le adâncească („sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric"). Opoziția dintre cele două forme de cunoaștere – paradisiacă și luciferică – apare în această primă secvență structurată la nivelul verbelor „nu strivesc", „nu ucid" și, respectiv, „sugrumă". Ea se adâncește o dată cu **partea a doua**, care este coordonată adversativ cu cea anterioară prin conjuncția „dar" și unde apare, tot cu valoare antitetică, metafora „lumina mea". Această metaforă semnifică celălalt tip de cunoaștere, cea luciferică, specifică eului poetic, a cărui prezență este accentuată prin repetarea pronumelui personal „eu" și apariția adjectivului pronominal posesiv „mea", tot la persoana întâi. Prin cunoașterea luciferică, poetul „sporește", „îmbogățește misterele lumii", sugerate prin metaforele „taină", „taina nopții", „întunecată zare", „ne-nțeles", „ne-nțelesuri și mai mari", ceea ce produce emoția poetică, extazul în fața misterelor lumii („largi fiori de sfânt mister").

Concluzia la care ajunge poetul în **cea de a treia parte** a textului liric este că extazul în fața tainelor lumii este posibil numai prin iubirea întregului univers, împinsă până la identificarea cu acesta („căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte"). Iubirea, în acest context, nu are o funcție sentimentală, ci este un instrument de cunoaștere, o cale de pătrundere în misterele lumii prin perceperea nemijlocită, cu ajutorul simțurilor, a elementelor ce o compun.

Privit cu atenție, deși substratul filozofic al discursului liric este ușor identificabil, se constată că ***textul nu este unul conceptual, ci poetic.*** Acest caracter al textului este dificil de sesizat din cauza faptului că poetul nu apelează la metafore plasticizate, ci la cele revelatorii, prin care se evidențiază esența lucrurilor, sporind sensul cuvintelor: astfel, „lumina mea" semnifică gândirea poetică, „lumina altora" – gândirea logică, „corola de minuni" – misterele universale, „flori, ochi, buze, morminte" – înfățișările concrete ale misterelor etc.

Stilistic, pe lângă metaforă, este prezentă antiteza: „eu" – „alții", „lumina mea" – „lumina altora", sau opoziția la nivelul verbelor: „nu strivesc" – „sporesc", „nu sugrum" – „îmbogățesc" etc. Se întâlnesc, de asemenea, enumerația („flori, ochi, buze, morminte"), comparația („cum cu razele ei albe luna nu micșorează"), epitete („raze *albe*", „*întunecată* zare", „*largi* fiori" etc.), multe dintre acestea fiind folosite în inversiune sau încorporate în unele metafore.

Lucian Blaga are capacitatea poetică de a transmite, în această poezie, ideile abstracte, îmbrăcându-le în cuvinte, dându-le o formă materială, fără a distruge însă fiorul liric, la a cărui potențare contribuie aspectul liber al versificației, întrucât există doar un ritm interior corelat cu simțirile și gândirea poetului.

„Lumina"

Acest poem a fost publicat în ianuarie 1919 în „Glasul Bucovinei", inclus apoi în volumul de debut *„Poemele luminii"*, din același an.

Tematic, poemul se încadrează în lirica erotică blagiană, în care iubirea apare proiectată în marele cosmos, în întregul univers, ca în poezia eminesciană. Altfel spus, așa cum remarca George Gană, „prin această proiectare cosmică a iubirii, poezia lui Blaga se atinge, chiar în punctul ei de pornire, cu cea eminesciană" (*Prefață*, la Lucian Blaga, *Opera poetică*).

Titlul poeziei este o metaforă, reluată cu aceeași semnificație în prima și ultima strofă, care conțin un monolog adresat ființei iubite. Metafora semnifică o stare profundă de emoție, dublată de bucuria prezenței persoanei îndrăgite. De fapt, ***ideea*** ce se desprinde din întreaga poezie este fascinația eului liric în fața luminii (sentimentul) care îl copleșește pe poet și este determinată de prezența iubitei, identificată cu substanța absolută a lumii. Iubita păstrează în esența ei lumina dintâi, fiind depozitara acestei minuni.

Alcătuită din cinci strofe inegale ca număr de versuri, poezia este structurată în **trei secvențe** distincte.

Cea dintâi este constituită din prima și ultima strofă, un monolog adresat iubitei. Prima strofă conține o interogație retorică prin care poetul își exprimă uimirea în fața senzației de prea plin sufletesc, resimțită cu o concretețe tulburătoare și materializată în lumina care îi

Scanned with OKEN Scanner

năvălește în piept. De aceea, el este înclinat să creadă că lumina năvalnică este un strop „din lumina / creată în ziua dintâi / din lumina aceea-nsetată adânc de viață".

Ideea este reluată în strofa finală, însă, de data aceasta, o exclamație retorică realizată prin vocativul „minunato", cu valoare generală, sugerează ideea că poetul nu individualizează și nici nu dă concreteţe fiinţei iubite, care apare ca o ipostază a eternului feminin. Nuanța dubitativă din prima strofă se menține în strofa finală, dar este exprimată prin adverbul „poate", în timp ce lumina nu mai este văzută în prima ei fază, cea însetată adânc de viață, ci ca o ultimă dovadă concludentă a existenței („e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintâi"). De aceea, își face loc aici un sentiment de tristeţe, dar una senină, reținută, atâta vreme cât există încă posibilitatea prezenței luminii, chiar dacă în forma ei ultimă. „Lumina de atunci" n-a pierit, ci a trecut în ființa iubită ca un liant pentru împlinirea unei iubiri ideale.

Se remarcă în această secvență prezența unei legături intime puternice cu ființa iubită, sugerată prin intermediul formelor verbale și pronominale de persoana I („simt", „năvălindu-mi", „văd"), alături de care se află pronumele personal de persoana a II-a singular („te"). Verbele la indicativ prezent indică permanența stării sufleteşti a poetului, siguranța, credința statornică în împlinirea dragostei.

Sinestezia este prezentă încă din primele două versuri ale poeziei, în care imaginile vizuale („lumina", „strop din lumină") se împletesc cu cele tactile („o simt") și cu cele chinestezice („năvălindu-mi în piept").

Ultimul vers al primei strofe („din lumea aceea-nsetată adânc de viață") face trecerea la **cea de-a doua secvență**, construită din două strofe. Partea a doua a poeziei este un tablou cosmogonic cuprins de mișcare, de o frenezie vitalistă incomensurabilă. La început domnea liniștea, pustiul, întunericul, necreatul („Nimicul zăcea-n agonie, / Când singur plutea-n întuneric..."), dar deodată, la îndemnul „Să fie lumină", s-a dezlănțuit energic „O mare / și-un vifor nebun de lumină". Întregul cosmos este inundat de lumină și elanul vitalist cuprinde universul („O sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi, / o sete de lume și soare").

Efectele luminii, văzute ca element vital, dezlănțuirea ei sunt sugerate prin metafora dezvoltată „o mare și un vifor nebun de lumină", cu unele determinări stilistice atributive cu valoare de epitete, prin metafora simplă „Nepătrunsul", precum și prin enumerația „de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi", care cuprinde termeni denumind atribute ale unei dezlănțuiri interioare.

Tabloul este dinamic, plin de mișcare opunându-se atmosferei calme, odihnitoare, prezentă în prima secvență. Spațiul este unul cosmic, nu terestru ca în prima secvență, iar, sub aspect temporal, se remarcă acțiunile trecute, cu verbe la imperfect și perfect compus, sugerând un timp îndepărtat, cel al genezei.

Trecerea de la primul tablou la cel de-al doilea este realizată prin strofa a patra, care este constituită dintr-o interogație retorică – **cea de-a treia secvență**: „Dar unde-a pierit orbitoarea / lumină de-atunci – cine știe?", al cărei răspuns se găsește în prima secvență: lumina se află în sufletul poetului, ea radiind spre el de la ființa iubită. Conjuncția „dar" nu are valoare adversativă, ci este doar un simplu artificiu retoric prin care se realizează legătura dintre cele două părți. Interogația sugerează pierderea contactului cu absolutul, pentru a se reveni la cadrul terestru inițial.

Lumina presupune ardere, trăire intensă, iar urmarea lor firească este întunericul, cenușa, care nu apar explicit exprimate în poezie, ci doar sugerate prin „ultimul strop din lumina creată în ziua dintâi."

Deși ultima strofă o reia pe cea dintâi, cu mici modificări, tensiunea lirică inițială nu este atenuată; mai mult decât atât, poetul introduce o altă tensiune, căci apare un sentiment al tristeții, al incertitudinii și al misterului percepțiilor exprimate, prin construcții și cuvinte cum ar fi: „oare", „cine știe?", „poate".

Așadar, certe rămân emoția puternică a poetului, trăirea lui intensă, percepția pătrunderii luminii în pieptul său la vederea chipului celei dragi.

Sub aspect ideatic și chiar stilistic, se observă o apropiere a textului blagian de viziunea biblică a Genezei. Pustietatea pământului și întunericul, îndemnul lui Dumnezeu „Să fie lumină!", reprodus întocmai, apariția luminii și „a zilei dintâi" sunt elementele comune ale celor două texte. Totodată, se întâlnește în textul poemului o ușoară influență a viziunii

Scanned with OKEN Scanner

cosmogonice indiene prin existența unei ființe supreme incognoscibile, acel „unul" care a precedat atât pe zei, cât și creația, și care în poezie apare semnificat prin metafora „Nepătrunsul", sinonimă, în cazul lui Blaga, cu Marele Anonim.

Sub aspect ***stilistic***, se remarcă folosirea arhaică a formei verbale inverse de perfect compus: „dat-a", „făcutu-s-a" și a imperfectului, ca timp durativ, exprimând derularea fenomenului. Poezia are strofe inegale ca număr de versuri, căci poetul folosește în întreg poemul tipuri diferite de strofe, pentru ca gândirea poetică să nu fie supusă unor constrângeri rigide, ceea ce presupune utilizarea versului liber sau a versului alb, ca în acest caz.

Nu numai prin aceste elemente de formă, care aproprie poemul de lirismul simbolist, el aparține liricii moderne, ci și prin prezența unor elemente ale programului expresionist, cum sunt sentimentul absolutului, isteria vitalistă sau o tensiune vizionară maximă. Totodată, deși iubirea este tema dominantă a volumul de debut al autorului, poemele lui Blaga dezvoltă paralel și alte teme, neexistând o autonomizare a acestora și, de aceea, nici una dintre poeziile de dragoste din acest prim volum nu poate fi analizată exclusiv ca expresie a acestui sentiment.

„Vară"

Cu fiecare volum scris, Lucian Blaga ni se dezvăluie ca un poet din ce în ce mai profund, mai matur, un artist care trăiește sentimentul cosmic și fiorul metafizic.

Poezia *„Vară"* face parte din cel de-al doilea volum de versuri al poetului, intitulat *„Paşii profetului"*, apărut în 1921, în care „vitalismul, care străbătea *„Poemele luminii"*, încetează a fi simplă exaltare tinerească, dor de cheltuire a unei energii clocotitoare, și se transformă în atitudine existențială". (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I)

Vara devine în această poezie un simbol al căldurii, al rodniciei, al pătrunderii în intimitatea naturii.

Primele patru versuri aduc în prim plan un peisaj vast („la orizont – departe"), copleșit de căldura dogoritoare, sugerată prin „fulgerele fără de glas", care „zvâcnesc din când în când / ca niște lungi picioare de păianjen – smulse / din trupul care le purta". Astfel, poetul își exprimă sentimentul de fericire nemărginită în fața zvâcniturilor calme, imperturbabile ale naturii care își trăiește veșnicia.

Dogoarea verii topește toată făptura, întreaga fire, încât „pământul întreg e numai lan și cântec de lăcuste", iar „în soare, spicele își țin la sân grăunțele ca niște prunci ce sug". Acum sufletul uman, eul poetic, se contopește cu văzduhul plin de soare, cu holdele aplecate sub greutatea roadelor.

Imaginea timpului care „își întinde leneș clipele / și ațipește între flori de mac" sugerează și ea veșnicia, vitalitatea ascunsă a naturii, iar țârâitul greierului la urechea timpului simbolizează măsurătoarea neîntreruptă a vieții, el fiind metronomul existenței perpetue.

Întreaga poezie exteriorizează vibrația copleșitoare a naturii sub dogoarea verii, o vibrație percepută dincolo de timp și spațiu, cosmică, eternă. Pretutindeni este o stare de toropeală, de mișcare domoală, leneșă care pune în evidență o indiferență senină a firii.

Atmosfera de calm, de liniște senină, sentimentele și atitudinile poetului sunt exteriorizate prin intermediul unor comparații („fulgere [...] zvâcnesc [...] ca niște lungi picioare de păianjen!", „țin la sân grăunțele ca niște prunci") și al personificărilor („fulgere zvâcnesc", „spicele țin la sân", „timpul își întinde clipele și ațipește").

Poezia ***nu este un pastel în sensul tradițional al cuvântului***, deși apar aici elemente ale naturii – lanul de grâu, cântecul lăcustelor, florile de mac, greierul – ci „o descripție lirică realizată cu stări și sentimente" (Marin Mincu), contemplarea unor spații dând „sentimentul puternic, copleșitor al vieții cosmice și al eternității ei" (George Gană, *Prefață*, la Lucian Blaga, *Opera poetică*). În poeziile lui Blaga nu apar peisaje propriu-zise, ele neavând o valoare plastică, ci o semnificație existențială. Poetul privește natura, îi simte ritmurile, se contopește cu ea, dar nu o descrie, nu reține pitorescul detaliilor, având numai o percepție globală a ei.

Așa se explică faptul că poetul folosește versul liber, neîncorsetat de ritm și rimă, pentru a exprima mai nuanțat stările sufletești, atitudinea existențială.

Scanned with OKEN Scanner

Blaga nu imaginează un alt univers pornind de la cel dat, cel real, ci îi dezvăluie fața ascunsă a acestuia și tocmai în aceasta constă marea valoare a operei sale.

„Amurg de toamnă"

Din cel de-al doilea volum de versuri, *„Paşii profetului"* (1921), face parte şi poezia *„Amurg de toamnă"*. Prin acest volum, poetul închină naturii şi vieţii adevărate imnuri, dar nu de puţine ori acestea sunt străbătute de teamă sau de deznădejde. De aceea, poemele volumului nu sunt pasteluri în sensul adevărat al cuvântului, ci oferă o nouă viziune, cu accent pe elementul plastic şi factorul elementar al senzaţiei, determinate de materialitatea lumii înconjurătoare.

După cum o arată ***titlul poeziei***, autorul se opreşte asupra unui aspect din natură – un sfârşit de toamnă –, a cărui existenţă o trăieşte intens pe plan interior, sufletesc.

Poezia este structurată în ***trei strofe***, primele două fiind alcătuite din câte şase versuri inegale ca mărime, iar ultima, din cinci, cărora le urmează un al şaselea vers liber, despărţit prin pauză grafică.

Primele două strofe constituie **prima parte a poeziei** şi evidenţiază ***lumea exterioară, percepută de către eul liric***. Poetul percepe vizual lumea înconjurătoare, constituită din munţi, nori, razele de lumină ale soarelui aflat la apus şi din frunzele copacilor. Momentul percepţiei este sfârşitul de toamnă, care apare personificat în încercarea sa de a mai ataţa „jeraticul ascuns sub vălul lor (al norilor – *n.n.*) subţire de cenuşă".

Imaginea din această primă strofă este vizuală şi realizată prin intermediul personificării „amurgul suflă", al metaforelor „buze roşii", „spuza unor nori", „jeraticul ascuns" şi al epitetelor „subţire" şi „de cenuşă" din structura metaforică „vălul lor subţire de cenuşă". Sub aspect cromatic, domină ***culoarea roşie***, purpurie, sugerată, sub aspect lexical, prin cuvintele „roşii", „spuză", „jeratic". Ei i se asociază însă şi ***cenuşiul*** (pentru că lumina, arderea presupun şi existenţa întunericului, a cenuşii), culoare reliefată prin termenii „spuză", „nori", „cenuşă". Pe plan sufletesc, poetul se află într-o stare de contemplaţie, atitudinea sa rezumându-se la o înregistrare firească a fenomenului.

Atitudinea eului liric se schimbă, el implicându-se afectiv mai mult în strofa următoare, când constată degradarea materiei, a lumii înconjurătoare sub impulsul forţei unora dintre propriile elemente: „O rază / ce vine goană din apus / şi-adună aripile, şi se lasă tremurând / pe-o frunză: / dar prea e grea povara – / şi frunza cade". De data aceasta, imaginea este dinamică, mişcarea fiind sugerată prin personificările realizate prin intermediul verbelor „vine", „adună", „se lasă", a căror acţiune este atribuită razei, şi prin două epitete („goană" şi „tremurând") ale verbelor „vine" şi „se lasă", care nuanţează ritmul mişcării – rapid sau ezitant. Acest semn incipient al degradării trezeşte nelinişte în sufletul poetului, care, în ultima strofă se transformă în teamă, în deznădejde.

Strofa a treia constituie ***partea a doua a poeziei*** şi sugerează ***lumea sa interioară***, care se face ecoul lumii exterioare, reverberând la aspectele acesteia. De aceea, poetul, asistând neputincios la fenomenul degradării lumii exterioare, este cuprins de teamă şi îşi fereşte sufletul prea fragil de acest fenomen devastator: „O, sufletul! / Să mi-l ascund mai bine-n piept / şi mai adânc, / să nu-l ajungă nici o rază de lumină: / s-ar prăbuşi". Prin ultimul vers al acestei părţi, ***fenomenul de dezagregare este identificat cu toamna***, anotimp în care întreaga natură se pregăteşte să treacă în amorţire.

Ideea poetică a strofei finale evidenţiază o alta, specifică filozofiei lui Lucian Blaga, şi anume cea ***a minuscunoaşterii***, potrivit căreia fiorul liric al emoţiei potenţează misterele, le amplifică, nu le dezvăluie, opunându-se cunoaşterii raţionale.

În această strofă, atributele cunoaşterii raţionale sunt date razei de lumină a cărei atingere ar duce la prăbuşirea sufletească a poetului.

Sub aspect ***stilistic***, se remarcă interjecţia „O" din structura exclamativă „O, sufletul!", aşezată la începutul strofei şi implicarea afectivă, realizată prin pronumele personal de persoana I, numărul singular, „mi" şi prin folosirea verbului „să ascund" la aceeaşi persoană.

Pe lângă aceste aspecte, originalitatea poeziei mai este dată şi de ***versificaţie***. Blaga foloseşte versul alb, fără rimă. De asemenea, lipseşte ritmul, ceea ce lasă poetului libertatea de

Scanned with OKEN Scanner

a-şi exprima gândurile, ideile şi sentimentele, fără a le mai supune unor rigori formale clasice, căci fiorul liric blagian nu se asociază întotdeauna unei anumite armonii prozodice. La aceasta se adaugă faptul că versurile sunt inegale ca măsură.

Totodată, se observă că organizarea poetică a discursului liric nu se bizuie pe metafore distincte, ci pe structuri metaforice cu sens unitar, care condensează mai multe procedee artistice: personificări, epitete, metafore, comparaţii. Astfel, fiecare strofă a poeziei devine o metaforă amplă a apusului, a degradării, pe de o parte, şi, pe de altă parte, a fricii, a derutei sufleteşti a poetului.

Prin toate aceste note caracteristice, poezia *„Amurg de toamnă"* se încadrează viziunii generale care domină volumul *„Paşii profetului"*, fără să facă notă discordantă cu restul poemelor.

„Izvorul nopţii"

Poezia *„Izvorul nopţii"* face parte din volumul de debut, *„Poemele luminii"* (1919), structurat pe ***două teme*** – iubirea şi natura –, având ca ***motiv liric*** central *„lumina"*, care este văzută ca o forţă cosmică generatoare de viaţă.

Titlul poeziei *„Izvorul nopţii"*, alcătuit din două substantive, dintre care cel de-al doilea la genitiv, este o metaforă care semnifică ochii iubitei şi al cărei sens este descifrat din întregul discurs liric, bazat pe opoziţia „lumină" – „întuneric".

Această ***poezie cu tematică erotică*** începe printr-o invocaţie retorică, realizată prin intermediul adjectivului substantivizat „frumoaso" în cazul vocativ, prin care poetul îşi exprimă un profund şi delicat sentiment de dragoste, de admiraţie faţă de fiinţa iubită. Simetric, poezia se încheie cu o altă invocaţie retorică – „lumina mea" –, prin care sentimentul se păstrează şi este potenţat, iar creaţia dobândeşte unitate compoziţională prin acest paralelism sintactic.

Poezia este alcătuită din ***două secvenţe***: o frază amplă şi o propoziţie dezvoltată. Fraza transmite, prin propoziţia principală, o constatare obiectivă – culoarea neagră a ochilor –, dar şi sentimentul de admiraţie a îndrăgostitului faţă de fiinţa iubită, de frumuseţea ei („Frumoaso, / ţi-s ochii-aşa de negri"), pe care o percepe subiectiv („încât seara / îmi pare / că ochii tăi, adânci, sunt izvorul"), într-o anumită circumstanţă temporală („când stau culcat cu capu-n poala ta"). Descrierea ochilor este făcută metaforic, ochii ei fiind asemenea unui izvor din care curge noaptea peste tot pământul, a unei mări de întuneric.

Propoziţia dezvoltată din final „Aşa-s de negri ochii tăi / „lumina mea" este o concluzie afectivă a discursului liric anterior, prin care se verifică premisa de la care s-a plecat – frumuseţea şi ochii negri ai iubitei – : „Frumoaso, / ţi-s ochii-aşa de negri [...]".

Corespondenţa semantică dintre vocativele „frumoaso" şi „lumina" se realizează prin intermediul sentimentelor de dragoste şi de admiraţie ale îndrăgostitului, care identifică frumuseţea iubitei cu lumina dătătoare de viaţă, potenţând astfel, în final, sentimentele exprimate.

În cele două versuri finale apare şi opoziţia dintre sensul cuvintelor „lumină" şi „negri", căci pe antonimia , „lumină" – „întuneric" se bazează întreaga poezie. Deşi iubita este numită „lumina mea", ochii ei sunt comparaţi cu „izvorul nopţii", realizându-se astfel un oximoron, figură de stil prin care se alătură doi termeni contradictorii. Asocierea este posibilă întrucât cei doi termeni „lumină" – „noapte" („întuneric") se condiţionează reciproc, manifestându-se unul prin celălalt într-o relaţie dialectică a contrariilor care se atrag.

Imaginea iubitei este asociată elementelor din natură. De data aceasta, firea întreagă este impregnată de frumuseţea ochilor iubitei, iar imensitatea naturii învăluite de noaptea ochilor fiinţei dragi este sugerată prin enumeraţia „peste văi / şi peste munţi şi peste şesuri".

Pe lângă această enumeraţie, se remarcă prezenţa altor ***procedee artistice***. Astfel, se întâlnesc repetiţiile *„negri"* şi *„ochii"*, adjectivul repetat având valoarea unui superlativ absolut alături de structura adverbială „aşa de". Prin repetarea de trei ori a substantivului *„ochii"*, acesta devine un simbol, care, în contextul poeziei, reprezintă misterul dragostei sau / şi al fiinţei iubite.

Scanned with OKEN Scanner

Substantivul „ochii" este însoţit de epitetele *„negri"* (de două ori) şi *„adânci"*, cel de al doilea având o valoare expresivă mai pronunţată (exprimă admiraţia nereţinută) datorită accentului afectiv determinat de articularea şi izolarea lui între virgule.

Cuvântul „ochii" apare în textul poeziei substituit prin metaforele *„izvor"* şi *„o mare* (de întuneric)", care au la bază comparaţiile „ochii tăi [...] sunt ca izvorul" şi „din ochii tăi curge noaptea ca o mare de-ntuneric".

Textul poetic conţine inversiunile *„ţi-s ochii"*, *„tainic curge noaptea"*, *„aşa-s de negri ochii tăi"*, toate sugerând fascinaţia ochilor (culoarea neagră) şi misterul pe care aceştia îl degajă în întreaga natură.

Din punctul de vedere al ***versificaţiei***, textul poetic are o formă specială, căci versurile au lungime şi măsură diferite şi nu sunt grupate în strofe. Totodată, poeziei îi lipseşte ritmul şi rima, dar, cu toate acestea, ea are o muzicalitate deosebită, care se realizează printr-un anumit accent afectiv al versurilor, prin pauzele pe care discursul liric le impune în desfăşurarea lui. Intonaţia este dictată de o anumită ritmică interioară, de expresivitatea structurilor lirice ale poeziei, care încorporează întreaga bogăţie sufletească şi întreaga sensibilitate a eului liric.

Poezia *„Izvorul nopţii"* are toate notele caracteristice ale primelor poeme blagiene: „fluxul poetic abrupt [...], sfidarea prozodiei tradiţionale, afirmarea unei pregnante sensibilităţi plastice, ca şi a unei remarcabile forţe de materializare a ideii abstracte" (George Ivaşcu, *Introducere*, la vol. *Poezii*, de Lucian Blaga, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966).

I. Barbu

Pe numele său adevărat, Dan Barbilian, matematician de reputaţie internaţională, *Ion Barbu* (1895-1961) este unul dintre cei mai însemnaţi scriitori ai perioadei interbelice, ai modernismului românesc, reprezentantul cel mai important al poeziei pure, ermetice.

Ion Barbu urmează cursurile primare la Câmpulung-Muscel, localitatea natală, apoi la Dârmăneşti şi la Stâlpeni, în timp ce studiile liceale le face la Bucureşti, la liceele „Gheorghe Lazăr" şi „Mihai Viteazul". Vacanţele le petrece la Giurgiu, „oraşul de adopţie", unde îl întâlneşte pe Tudor Vianu, de care îl va lega o strânsă şi durabilă prietenie.

Din 1914 este student la Facultatea de Ştiinţe din Bucureşti, iar, după ce îşi ia licenţa în matematică, pleacă în Germania cu o bursă de doctorat, pe care îl definitivează abia în 1929, în ţară.

Profesează mai întâi în Giurgiu, apoi în Bucureşti, la liceele „Spiru Haret" şi „Dimitrie Cantemir". După ce obţine titlul de doctor, devine cadru didactic universitar la Facultatea de Matematică a Universităţii Bucureşti, participând la diverse congrese internaţionale de specialitate şi ţinând numeroase conferinţe în străinătate.

Ion Barbu începe să scrie numai pentru a-i dovedi prietenului său, Tudor Vianu, că este capabil să facă şi literatură. ***Debutează în 1918*** cu poezia *„Fiinţa"*, în revista *„Literatorul"* a lui Al. Macedonski, unde semnează prima dată cu pseudonimul Ion Barbu.

Colaborează la „Sburătorul", „Contemporanul", „Viaţa românească", „Viaţa literară", „Ideea europeană", iar, în 1921, îi apare placheta de versuri *„După melci"*. Placheta este retrasă însă de pe piaţă din cauza ilustraţiei greşite a pictorului M. Teişanu, care crezuse că este vorba despre o carte pentru copii.

În 1930 îi apare volumul *„Joc secund"*, singura carte publicată de poet şi primită elogios de către critică. Postum sunt editate volumele *„Ochian"* (1966) şi *„Pagini de proză"* (1968), ultimul cuprinzând evocări, portrete şi scrisori de o mare originalitate.

În evoluţia poeziei sale, se observă mai multe etape. Poetul însuşi îşi eticheta poemele în funcţie de curentul literar care îl influenţase. Descoperim astfel: etapa ***parnasiană, antonpannescă, expresionistă şi şaradistă*** (adică încifrată). Clasificarea, devenită clasică, îi aparţine lui Tudor Vianu şi este argumentată în studiul intitulat *„Ion Barbu"*, apărut în anul 1935, unde criticul stabileşte ***trei etape distincte în activitatea poetului: etapa parnasiană, baladescă şi orientală*** şi ***ermetică***.

Etapa parnasiană cuprinde poeziile publicate între 1919 şi 1921, în revista „Sburătorul". Amintim câteva dintre acestea: *„Larva"*, *„Munţii"*, *„Banchizele"*, *„Panteism"*, *„Umanizare"*, *„Pytagora"*, *„Pentru Marile Eleusinii"*, *„Copacul"*, *„Pământul"*. Majoritatea acestor creaţii sunt concise, cu formă fixă (sonete), poetul transferând sentimentele sale asupra elementelor naturii.

În toate aceste poezii, nu apare confesiunea directă, autorul recurgând la simboluri mitologice, livreşti, optând pentru peisaje geologice, mineralizate sau luxuriante. Aceste creaţii prezintă geneze miraculoase, cosmogonii ciudate (*„Lava"*), ţinuturi reci, viziuni ale originarului (*„Banchizele"*) sau o expansiune a terestrului în

Scanned with OKEN Scanner

cosmos, într-o revărsare de energie şi de topire a regnurilor naturii („*Panteism*", „*Dionisiacă*"). Eul liric oscilează între contemplaţia apolinică (atitudine meditativ-teoretică, bazată pe ordine, armonie, echilibru şi măsură) şi frenezia dionisiacă (atitudine energică).

Etapa baladescă şi orientală conţine poemele publicate între 1921 şi 1925, în revistele „Viaţa românească" şi „Contemporanul". Acestei perioade îi aparţin poeme ca: „*Riga Crypto şi lapona Enigel*", „*Domnişoara Hus*", „*Isarlâk*", „*Nastratin Hogea la Isarlâk*", în care este descrisă o lume de un pitoresc aparte, balcanic, evocând textele lui Anton Pann. Poeziile din etapa baladescă şi orientală sunt de mai mare întindere, mai puţin reflexive, îmbinând structura descriptivă cu cea narativă. Ion Barbu prezintă peisaje orientale cu aglomerări umane şi animale, iar Isarlâkul devine o adevărată cetate fabuloasă.

„*După melci*" redă experienţa trăită de un copil prin magia cuvântului, totul desfăşurându-se într-un decor al figurilor mitice, într-un spaţiu halucinant, în care mişcările naturii devin imprevizibile. În „*Domnişoara Hus*", este descrisă curtezana de odinioară, care îşi invocă iubitul mort printr-un ritual magico-erotic. Isarlâkul este o cetate fabuloasă, o Mecca a lui Ion Barbu, poezia „*Nastratin Hogea la Isarlâk*" prezentând un alt nivel de iniţiere în lumea orientală. „*Riga Crypto şi lapona Enigel*" este o baladă cu aspect medieval şi ritmuri de descântec popular.

Etapa ermetică include poemele scrise între 1925 şi 1926. Dintre acestea amintim: poeziile „*Oul dogmatic*", „*Ritmuri pentru nunţile necesare*", ciclul „*Uvedenrode*", poezia „*Din ceas dedus*".

„*Oul dogmatic*" este simbolul misterului nunţii, ilustrând preocuparea lui Ion Barbu pentru geneză, „*Uvedenrode*" este un alt spaţiu al creaţiei, al cunoaşterii, al nunţii, iar „*Ritmuri pentru nunţile necesare*" pune în evidenţă cele trei căi de cunoaştere: erotică, raţională şi contemplativ-artistică.

Modernismul poeziei lui Ion Barbu este evident în caracterul metaforic al întregii poezii, în utilizarea simbolurilor, în meditaţia asupra avatarurilor fiinţei sau în iniţierea în cunoaşterea naturii, a cosmosului, vieţii, iubirii şi a creaţiei. În poezia lui Ion Barbu, sunt prezente miticul şi magicul folcloric, o sintaxă poetică originală, cuvântul fiind învestit cu mai multă forţă expresivă, cu mister.

„Riga Crypto şi lapona Enigel"

Această poezie, subintitulată „*Baladă*" şi scrisă în mai 1924, este citită de Ion Barbu mai întâi într-una din şedinţele cercului „Sburătorul" şi publicată apoi în „Revista română", I, nr. 1, din 1 iunie 1924. Ulterior, este inclusă în volumul „*Joc secund*" din 1930, făcând parte din ciclul „*Uvedenrode*".

Titlul îi identifică pe protagoniştii unei iubiri imposibile, numele lor fiind precedate de substantive care denumesc rangul şi originea acestora: *riga* (regele) *Crypto* (ceva ascuns, acest element de compunere intrând în denumirea criptogamelor, un grup de plante fără flori care se înmulţesc prin spori) şi *lapona* (locuitoare, băştinaşă din regiunile extrem-nordice ale Europei) *Enigel* (cuvânt de origine suedeză, care înseamnă „înger", provenind din latinescul „angelus" şi, de aici, pronunţia „Enigel", nu „Enighel". Personajele aparţin unor regnuri diferite, iubirea asociind un personaj uman şi o ciupercă, deci cu o formă de viaţă de pe o treaptă inferioară de evoluţie.

Tema baladei o reprezintă imposibilitatea iubirii dintre fiinţe care fac parte din lumi diferite. Această poveste de dragoste este stranie, delicată şi impresionantă, amintind de iubirile celebre ale unor cupluri nefericite – Tristan şi Isolda sau Romeo şi Julieta.

Poemul este ***structurat*** în douăzeci şi şapte de strofe, dintre care optsprezece sunt catrene, şase strofe sunt formate din câte cinci versuri, două, din câte şase versuri şi una, din şapte.

Primele patru strofe (toate catrene) constituie ***incipitul***, având forma unui ***prolog***, în care, prin intermediul invocării, menestrelul – simbol al unui timp îndepărtat, trubadur al evului mediu – este îndemnat „să zică" „de lapona Enigel / Şi Crypto – regele ciupercă!" Gestul este repetabil, pentru că acelaşi cântec a mai fost zis „acum o vară", însă, prin noua solicitare, se doreşte să fie spus în alt mod – „stins, încetinel, / La spartul nunţii, în cămară".

Acest prolog pune în relief ***tehnica poveştii în ramă*** sau ***a povestirii în povestire***, prin care se creează mai mult o atmosferă decât un decor. Aşadar, nunta, care este pe punctul de a se termina sau de a se împlini („La spartul nunţii, în cămară"), este ***locul, spaţiul*** în care urmează să fie zisă povestea unei alte posibile nunţi în final, neîmplinită, între riga Crypto şi lapona Enigel. Dacă spaţiul este unul nedefinit, sugestie şi pretext, ***timpul*** este camuflat de două

Scanned with OKEN Scanner

adverbe „acum (o vară)" şi „azi", fără o explicitare clară a momentelor. Timpul poveştii poate să fie un ipotetic ev mediu, la care ne trimite invocarea menestrelului.

O dată începută povestea, întâlnim *o formulă introductivă cu rezonanţă de basm*, prin care acţiunea este plasată tot într-un timp nedefinit: „În pat de râu şi-în humă unsă, / Împărăţea peste bureţi / Crai Crypto, inimă ascunsă, // La vecinic tron, de rouă parcă!" Sunt evidenţiate, în continuare, *câteva însuşiri ale regelui ciupercă*, stăpânul unei lumi vegetale, dar cu atribute umane: bureţii bârfesc despre existenţa unei vrăjitoare „mânătarcă" din tinereţea craiului („De la fântâna tinereţii"), iar „răi ghioci şi toporaşi" îl ocărăsc sau îl fac „sterp" şi „nărăvaş" din cauza incapacităţii lui „de a înflori", adică de a se împlini prin atingerea unui ideal, cel al cunoaşterii prin iubire. Riga Crypto este, aşadar, o fire ciudată, închisă, un inadaptat aflat în veşnică dispută, ascunsă sau făţişă, cu cei din jurul său.

Urmează, în opoziţie cu imaginea rigăi Crypto, *portretul laponei Enigel*, care este gingaşă, fermecătoare, fragilă, delicată, venită dintr-o altă lume: „În ţări de ghiaţă urgisită / Pe-acelaşi timp trăia cu el, / Laponă mică, liniştită, / Cu piei; pre nume – Enigel. // De la iernat, la păşunat, / În noul an, să-şi ducă renii, / Prin aer ud, tot mai la sud, / Ea poposi pe muşchiul crud / La Crypto, mirele poienii". Mersul către sud sugerează aspiraţia către soare a eroinei, altfel spus, către împlinirea unui ideal, a unui ţel mai înalt: spiritualitatea.

Tot ceea ce urmează este *un dialog patetic, încărcat de semnificaţii, între cei doi protagonişti*, dialog care aminteşte de cel dintre fata de împărat şi Luceafăr. Întâlnirea are loc în vis, căci, Enigel, „Pe trei covoare de răcoare / Lin adormi, torcând verdeaţă; / Când lângă sân, un rigă spân, / Cu eunucul lui bătrân, / Veni s-o-mbie cu dulceaţă: [...]".

În comparaţie cu *„Luceafărul"* eminescian, rolurile sunt inversate, deoarece fiinţa superioară e feminină, iar cea inferioară este masculină. Întâlnim şi aici aceleaşi chemări arzătoare pentru împlinirea cuplului, a iubirii ca în poemul eminescian. Cel care are iniţiativa dialogului este craiul Crypto, care o îmbie pe fată cu „fragi", simbol al lumii lui, însă refuzul acesteia intervine rapid şi năucitor pentru rigă, fata având un alt ideal, dorind să-şi împlinească altfel destinul: „Eu mă duc să culeg / Fragi fragezi, mai la vale."

Din dorinţa de a fi aproape de laponă, Crypto i se adresează a doua oară, fiind gata de sacrificiu: „Dacă pleci să culegi, / Începi, rogu-te cu mine". În continuare, dialogul devine din ce în ce mai dramatic, cu replici scurte, excepţie făcând argumentarea refuzului. La cea de-a treia încercare de a o convinge pe Enigel, riga Crypto îi oferă „somnul fraged şi răcoarea", caracteristicile lumii lui, opuse soarelui către care tinde lapona şi care este simbolul zbuciumului, al căutării permanente în vederea atingerii unui ideal. Pentru el, acesta are o valoare distructivă, de soare despărţindu-l „visuri sute, de măcel".

Enigel se află într-o situaţie dramatică, fiind copleşită, răvăşită sufleteşte de rugămintea regelui ciupercă („Rigă Crypto, rigă Crypto, / Ca o lamă de blestem / Vorba-n inimă-ai înfipt-o!"), dar refuză din nou, recunoscându-şi teama de umbră („Eu de umbră mult mă tem") şi atracţia irezistibilă faţă de soare („Mă-nchin la soarele-nţelept"). În felul acesta, ea îşi va depăşi limitele, fiind capabilă de înţelegere, ca urmare a reflectării, a conştiinţei de sine („Mă-nchin la soarele-nţelept, / Că sufletu-i fântână-n piept. / Şi roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n sufletul-fântână."). Conştiinţa de sine şi, mai ales, cunoaşterea („roata albă") sunt posibile numai optând pentru soare, în opoziţie cu umbra – unde doar acumulările vegetative sunt posibile („La soare, roata se măreşte; / La umbră numai carnea creşte").

Încercând să-şi depăşească condiţia prin iubire, riga Crypto intră în spaţiul ucigător al soarelui, devine o ciupercă ucigătoare şi se însoţeşte cu „măsălariţa mireasă", o fiinţă din lumea lui.

Dincolo de această structură narativă susţinută substanţial de metaforă, ca strategie literară eficace, putem desluşi câteva motive poetice şi semnificaţii ale personajelor.

Motivele poetice întâlnite sunt transhumanţa („De la iernat, la păşunat, / În noul an, să-şi ducă renii,"), tentaţia Sudului („Prin aer ud, tot mai la sud,"), atracţia pentru soare („Mă-nchin la soarele-nţelept"), visul desfăşurat ca în basme („Pe trei covoare de răcoare / Lin adormi, torcând verdeaţă; / Când lângă sân, un rigă spân, / Cu eunucul său bătrân, / Veni s-o-mbie – cu dulceaţă"), „sufletul-fântână" („Şi roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n sufletul-fântână") şi motivul luminii şi al umbrei, toate îmbinate într-o manieră poetică absolut originală.

În ceea ce priveşte ***personajele***, ele întruchipează anumite însuşiri evidenţiate prin simboluri.

Scanned with OKEN Scanner

Riga Crypto este *un ales*, ceea ce stârneşte preocuparea şi invidia celor din jurul lui. Prezenţa unei „vrăjitoare mânătărci" în tinereţea lui Crypto şi *statutul lui feciorelnic* îi atrag adversităţi, fiind bârfit de „răi ghioci şi toporaşi". Eroul însă *îşi refuză statutul dat* şi vrea să-l depăşească, tentaţie pe care o va plăti cu viaţa, întrucât mutaţia dintr-un regn în altul înseamnă moarte.

Dorinţa lui de împlinire prin iubire este aşa de arzătoare, încât, la fiecare rugăminte, *se adresează cald, tandru*, folosind vocativul „Enigel" de câteva ori. Enigel însăşi îi recunoaşte unele însuşiri – fie ele calităţi sau defecte: „Te-aş culege rigă blând / Şi eşti umed şi plăpând: / Teamă mi-e, te frângi curând".

Celălalt personaj, opus rigăi prin statut şi aspiraţii, este „Lapona mică, liniştită, / Cu piei; pre nume – ***Enigel***", având nume cu sonorităţi blânde, din ţinuturi exotice. Ea conduce turmele de reni, ceea ce semnifică forţă, demnitate, frumuseţe, iar această transhumanţă devine simbolul pendulării între cotidian, semnificat prin nord, şi ideal, semnificat prin sudul însorit. Lapona Enigel dovedeşte în dialogul cu Crypto *căldură* şi *delicateţe* sufletească, dar, *conştientă* de imposibilitatea apropierii dintre ei, ea îl refuză *cu mult tact*, adesându-i-se blând: „Frumos vorbi şi subţirel / Lapona dreaptă, Enigel". *Sensibilă*, „prea cuminte", *cu suflet bun*, Enigel deplânge soarta rigăi Crypto, pe care-l înţelege, dar nu-l poate urma: „– Plângi, prea-cuminte Enigel! / Lui Crypto, regele-ciupearcă, / Lumina iute cum să-i placă?"

Cele două personaje sunt ***prezentate antitetic*** pentru că reprezintă două lumi opuse. Drama însă este a lui Enigel, atâta vreme cât riga Crypto îi apare doar în vis şi reprezintă tentaţia, pe care ştie s-o ocolească cu multă luciditate în drumul ei către soare. De aceea, personajul tragic este lapona Enigel prin zbuciumul ei sufletesc, prin tentaţiile pe care le încearcă şi capcanele întâlnite, iar Crypto este cel care are doar un sfârşit tragic prin încercarea de a-şi depăşi limitele.

După cum se observă, ***stilul*** este dominat de simboluri susţinute de fiecare dintre motivele literare menţionate şi exprimate într-un limbaj familiar, într-o naraţiune în care sunt prezente cuvinte populare, unele cu sonorităţi arhaice: „rigă", „mânătarcă", „puiacă", „laur", „măsălariţă", „lumine". Metaforele cu valoare de simbol („lămpi de gheaţă", „roata albă", „sufletul-fântână", „pahar e gândul cu otravă", „fiară bătrână"), deşi greu de decodificat, se încadrează perfect şi firesc în contextele poetice în care îşi dezvăluie sensul.

Există epitete prin care autorul face referire la unele însuşiri ale personajelor sau ale elementelor naturii personificate: „inimă *ascunsă*", „*răi* ghioci şi toporaşi", „*sterp* îl făceau şi *nărăvaş*", „laponă *mică*, liniştită", „rigă *blând*".

Versificaţia, cu măsură variabilă, de la cinci la nouă silabe, şi cu o rimă complexă, în care se îmbină monorima cu rima încrucişată şi îmbrăţişată, reprezintă un alt element surprinzător al poemului. Acest fapt sporeşte muzicalitatea versurilor, în pofida sintaxei ciudate, la care se adaugă rima interioară a unor versuri: „De la iernat, la păşunat", „Prin aer ud, tot mai la sud", „Când lângă sân, un rigă spân".

Prin toate aceste elemente de conţinut şi formă, balada *„Riga Crypto şi lapona Enigel"* este o capodoperă, căci „Ion Barbu a redat limbii române acel ritm esenţial care dezvăluie sensurile misterioase ale existenţei" (Ştefan Augustin Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*).

„Timbru"

Apărută mai întâi în revista „Sburătorul", în 1926, şi reluată apoi, în varianta definitivă, în volumul *„Joc secund"*, în anul 1930, poezia *„Timbru"* a fost considerată ***o artă poetică***, alături de alte creaţii ale lui Ion Barbu ca *„Grup"* sau *„Din ceas dedus"*.

Spre deosebire de ceilalţi poeţi ai perioadei interbelice, Ion Barbu înţelege poezia ca ***„un act pur de narcisism"***, aceasta fiind o oglindă în care spiritul se oglindeşte pe sine într-o formă muzicală şi sugestivă. Poezia pură abordată de Ion Barbu este dificilă, în primul rând, din cauza utilizării unor cuvinte rare sau mai puţin cunoscute, din domenii nespecifice literaturii, artei sau a unei sintaxe şi a unei topici particulare. În al doilea rând, poetul recurge la simboluri din antichitate, din creştinism şi din alte religii, care trebuie analizate şi interpretate.

Tudor Vianu, în studiul dedicat poetului, identifica mai multe ***teme*** specifice etapei ermetice barbiene: mitul oglinzii, spiritualismul, treptele viziunii şi poezia ca joc de limbaj.

Ion Barbu a tins în creaţia sa „spre cântec al inefabilului", „izbutind nu o dată să-l transcrie pe portativul poeziei ca expresie a unui lirism de o strălucitoare originalitate" (Aurel Martin,

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu, în *Poeți contemporani*). Dintr-o asemenea tendință au izvorât versurile poeziei *„Timbru"*, o adevărată bijuterie lirică, în care se observă „o rar întâlnită forță de materializare a esențelor, de sugerare a inefabilului și de plasticizare a abstracțiilor" (*idem*).

Titlul poemului sugerează specificitatea poeziei, individualitatea ei ca artă a cuvântului, caracterizată totodată prin muzicalitate și prin inefabilul pe care îl degajă. Ideea de individualitate, de inefabil și de originalitate a poeziei este evidențiată prin aceea că timbrul se definește ca fiind o „însușire a sunetului muzical, datorită căreia se deosebesc între ele sunetele de aceeași înălțime și intensitate, provenite de la surse diferite" (DEX).

Poezia *„Timbru"* are ***două strofe***. ***Prima*** conține o întrebare explicită, nu subînțeleasă, ca la Arghezi sau Blaga. Interogația este retorică pentru că strofa următoare conține răspunsul dinainte cunoscut de poet, dar pe care noi, cititorii, îl înțelegem doar urmărind discursul liric, gândul poetului.

Poezia se deschide prin două metafore – cimpoiul și fluierul, ambele instrumente muzicale –, poetul sugerând faptul că prin ele nu se reușește atingerea universalului absolut sau a unor aspecte spirituale adânci și originale. Orice cântec (poezie) poartă pecetea individualității, iar cimpoiul și fluierul nu pot comunica decât „durerea divizată", pe care o sună (o exprimă) „încet, mai tare", „dar mereu parțial, fragmentar" (Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II). Pentru a pătrunde în esența realului, dincolo de ceea ce este vizibil (huma care îl îmbracă), pentru a cuprinde umilința pietrei „în rugăciune" (spiritualizarea materiei) și semnificația undei „logodite sub cer" (aspirația spre înălțimi) este oare suficient cântecul cimpoiului și al fluierului? se întreabă poetul.

Răspunsul este dat în ***strofa a doua***, în care poetul precizează că pentru asemenea lucruri este nevoie de un alt fel de cântec (poezie) „încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum". Așadar, poezia trebuie să fie muzicală, armonioasă și atotcuprinzătoare, să dea glas sentimentului de adorație religioasă asemenea imnului de slavă și de bucurie pe care îngerii îl intonează la crearea femeii, o apariție suavă, în deplină concordanță cu aerul paradisiac, și posibilă în lumea fantastică a imaginației.

Deosebit de sugestive în *reliefarea ideii poetice* din cea de-a doua strofă sunt metaforele „grădina de îngeri" (simbol al paradisului) și „al Evei trunchi de fum", care presupune gingășie, delicatețe, calități specific feminine. La acestea se adaugă epitetele „încăpător" („cântec încăpător"), „mătăsoasă" („foșnirea mătăsoasă") și comparația dezvoltată, uimitoare prin muzicalitatea ei, „cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare".

Sub aspect ***prozodic***, se observă rima îmbrățișată și măsura de 13-14 silabe, prin care se susține, elementul muzical și sugestiv al poeziei.

„Din ceas, dedus"

Această poezie face parte din ***etapa ermetică*** a creației lui Ion Barbu, din anii 1925-1926. Poezia figurează, fără a avea un titlu, la începutul volumului *„Joc secund"* (1930), fapt pentru care a primit titlul, din partea unor critici al volumului din care face parte.

Acest scurt poem este considerat o artă poetică prin care Ion Barbu își definește propria creație, propria modalitate de a scrie versuri. Așezând-o în fruntea volumului, poetul intenționa să-l inițieze pe cititor în „descifrarea" și înțelegerea versurilor sale.

Tema acestei arte poetice exprimă convingerea că poezia reprezintă o lume ideală, rezultat al reflectării lumii reale în „oglindă", adică în conștiința creatorului de artă. În felul acesta, creația devine act de autocunoaștere, act intelectual de expunere a unei afectivități lirice.

A devenit clasică ***interpretarea*** pe care ***G. Călinescu*** o dă acestei poezii, considerate „arta poetică a liricului": „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii răsfrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Ov. S. Crohmălniceanu (*op. cit.*) dă o altă ***interpretare*** poemului, pe care nu-l consideră „o definiție a poeziei": „Ion Barbu evocă neîndoios lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor. Ea e cerul etern platonician, corespondența simetrică a realității

Scanned with OKEN Scanner

concrete, fenomenale, intrată prin spiritualizare în «mântuit azur», dedusă din «ceas», cu alte cuvinte scăpată de sub tirania timpului, imuabilă, «colună», curată, fiindcă a părăsit «înecate», departe, «cirezile agreste», adică trivialitatea terestră". „Actul poetic [spune criticul] apare amintit în strofa a doua. Dar lui îi revine rolul – după Ion Barbu – să aproximeze numai din semne vagi lăsate în urmă şi printr-un melos criptic, al muzicii fără sunet, punctul de fugă al acestui «zbor invers»".

Poezia este constituită din ***două strofe***. În ***prima strofă*** apare ideea căutării frumosului artistic în realitatea imediată, însă realul este sustras oricărei temporalităţi, deoarece, răsfrângându-se în conştiinţa şi în imaginaţia poetului, se creează o altă lume mai pură, actul de creaţie fiind unul pur intelectual. Noua realitate este sugerată prin structura „înecarea cirezilor agreste / În grupurile apei", iar rezultatul transformării ei este creaţia – „un joc secund mai pur". Frumosul artistic sau poezia („adâncul acestei calme creste") nu se poate realiza decât prin ieşirea din timp, din contingent („din ceas dedus") şi prin reflectarea realităţii în conştiinţă („intrată prin oglindă în mântuit azur").

În ***strofa a doua***, poezia este văzută ca un „nadir latent", care reprezintă tocmai răsfrângerea lumii exterioare, a experienţei cotidiene – a „mântuitului azur". Poetul încearcă să dea unitate şi coerenţă acestei lumi absolut noi (poezia) prin adunarea „harfelor resfirate ce-n zbor invers le pierzi". Poezia se obţine nu prin înălţare în real („în zbor invers"), ci prin coborâre în imaginar (în „nadir latent"). Ion Barbu sugerează aici ideea că orice creaţie îşi are riscurile ei, sensurile exprimate de ea putând fi nu numai destăinuite, explicitate, ci şi risipite, pierdute („cântec istoveşte") atâta timp cât creatorul nu îşi ordonează lumea lui interioară, identificată cu poezia.

În poezie, se întâlnesc numeroase ***simboluri***, cum sunt cel al oglinzii, al zenitului, al nadirului şi al apei.

Motivul oglinzii este des întâlnit în literatura română, şi în cea universală. La Ion Barbu, în poezia *„Din ceas, dedus"*, oglinda sugerează arta ca reflectare, ieşire din realitate şi pătrundere într-o lume ideală. În acelaşi sens, Şerban Cioculescu afirma că, aici, oglinda semnifică „reflectarea ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă". În strânsă legătură cu acest mit, sunt simbolurile centrale: *„zenitul"* şi *„nadirul"*, primul semnificând realitatea, iar nadirul – arta, poezia. În „mântuit azur" se intră prin oglindă, care reflectă realitatea, trecând-o în „nadir latent", în lumea ideală, a poeziei. ***Apa***, un alt simbol, apare în ambele strofe, însemnând, în prima, oglindire, reflectare, iar în strofa a doua, concretizată în „mare", este asociată genezei creaţiei poetice. Acestei semnificaţii i se adaugă totodată simbolul meduzelor, care, prin aparenta lor transparenţă, păstrează şi modifică, în acelaşi timp, limpezimea mării. Aşadar, prin creaţie, prin poezie, se transformă realitatea de care cititorul este conştient, el sesizând sensibilitatea artistului manifestată prin actul creaţiei.

În sprijinul densităţii ideatice şi a caracterului ei ermetic, există în această poezie, în afara simbolurilor şi a metaforelor discutate, epitete deosebit de sugestive, alăturate unor cuvinte care exprimă simbolurile centrale ale poemului: *„calme* creste", *„mântuit* azur", „nadir *latent*". Epitetele au rolul de a da profunzime sensurilor acestora sau de a le nuanţa. O notă aparte este dată de sintaxa versurilor cu măsură de 13-14 silabe, organizate în catrene cu rimă încrucişată.

Poezia se remarcă prin concizie, tradusă atât prin dimensiunile ei, cât şi prin densitatea de idei, cu adânci rezonanţe filozofice. Poezia presupune un lirism absolut, intelectual, dar nu elimină trăirea, subiectivitatea şi muzicalitatea.

Tudor Arghezi

Tudor Arghezi (1880–1967), pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu, este cel mai mare poet „de la Mihai Eminescu încoace" (T. Vianu), o voce lirică distinctă din perioada interbelică, dar şi prozator, autor de opere dramatice şi un neîntrecut pamfletar.

Ca ***poet***, debutează în revista „Liga ortodoxă" a lui Alexandru Macedonski, în anul 1896, sub semnătura Ion Theo. Puternic atras de simbolism, în această perioadă scrie ciclul *„Agate negre"*, integrat apoi în primul volum – *„Cuvinte potrivite"* (1927).

Scanned with OKEN Scanner

Având o copilărie nefericită şi o tinereţe zbuciumată, Arghezi nu-şi încheie studiile şi începe să lucreze în fabrică, publicând în paralel versuri în diferite reviste. În 1899, se călugăreşte, între 1900 şi 1905 fiind diacon la Mitropolie.

Până în 1910, călătoreşte în străinătate, oprindu-se la Fribourg, în Elveţia, (găzduit la o mănăstire), audiază cursuri universitare la Geneva şi învaţă să lucreze ca bijutier şi ceasornicar.

În ***publicistică***, se dovedeşte a fi un pamfletar de temut, debutând la „Facla" lui N. D. Cocea, ca apoi să editeze şi să tipărească el însuşi diferite reviste şi ziare („Cronica", „Cuget românesc", „Naţiunea", „Bilete de papagal"). După ***Primul Război Mondial***, este închis pentru un an la Văcăreşti, acuzat de colaboraţionism, deoarece scrisese în două reviste progermane – „Gazeta Bucureştilor" şi „Scena". Şi în timpul celui de-***al Doilea Război Mondial*** este încarcerat în închisoarea de la Târgu-Jiu, de data aceasta pentru motivul lezării autorităţilor germane de la noi, în pamfletul *„Baroane"*.

După al Doilea Război Mondial, o dată cu instaurarea comunismului, autorul şi opera sunt marginalizaţi, poezia sa fiind socotită decadentă, iar Arghezi – ţinta unor atacuri vehemente şi mârşave.

După 1957, poetul se bucură din nou de apreciere, atât pe linie culturală, ştiinţifică, dar şi pe linie politică, fiind ales nu numai membru al Academiei Române, dar şi al Marii Adunări Naţionale. După 1970, opera sa este tot mai preţuită şi apar numeroase studii, unele consistente şi elogioase, prin care este pusă în valoare originalitatea creaţiei argheziene.

Poetul ***debutează*** târziu ***în volum***, abia în 1927, când vede lumina tiparului *„Cuvinte potrivite"*, volum prin care se realizează o cotitură importantă în lirica românească. El este urmat, după patru ani, de *„Flori de mucigai"* (1931), prin care Arghezi aduce o noutate absolută, folosind principiul „esteticii urâtului" în lirică. Publică, în continuare, volumele *„Cărticica de seară"*, devenit ulterior *„Versuri de seară"* (1935), *„Mărţişoare"* (1936), *„Hore"* (1939), *„Una sută una poeme"* (1947), *„1907. Peisaje"* (1955), *„Cântare omului"* (1956), *„Stihuri pestriţe"* (1957), *„Frunze"* (1961), *„Poeme noi"* (1963), *„Cadenţe"* (1964), *„Silabe"* (1965), *„Ritmuri"* (1966), *„Noaptea"* (1967) şi, postum, apar *„Frunzele tale"* (1968), *„Crengi"* (1970), *„XC"* (1970).

Ca ***prozator***, Arghezi se impune prin ***romanele*** *„Ochii Maicii Domnului"* (1934), *„Cimitirul Buna-Vestire"* (1936), *„Lina"* (1942), dar şi prin renumitele sale ***„tablete"***, adunate în volumele *„Poarta neagră"* (1930), *„Tablete din Ţara de Kuty"* (1933), *„Bilete de papagal"* (1946).

Ca dramaturg, se afirmă cu opere ca *„Seringa"*, *„Neguţătorul de ochelari"*, *„La comisariat"*, adunate în volumul *„Teatru"* din 1966.

Impresionantă şi valoroasă atât prin întinderea, cât şi prin originalitatea sa, creaţia argheziană cuprinde câteva mari teme, care o străbat, indiferent de perioada în care au fost scrise operele.

Se impune în primul rând ***poezia filozofică argheziană***, care cuprinde *psalmii*, aceştia nefiind adunaţi într-un singur volum, ci împrăştiaţi în întreaga creaţie. De asemenea, permanenta căutare a lui Dumnezeu nu este prezentă numai în poeziile intitulate *„Psalm"* şi numai în volumul de debut, *„Cuvinte potrivite"*. În acest volum, există numeroase poezii în care Arghezi se ocupă de relaţia om–Dumnezeu: *„Duhovnicească"*, *„Între două nopţi"*, *„Inscripţie pe Biblie"*. Nu lipseşte această temă a căutării divinităţii nici în volumele: *„Cărticica de seară"* (*„Ora rece"*, *„Ora târzie"*, *„Har"*, *„Mă uit"*), *„Hore"* (*„Colind"*, *„A venit"*, *„Denie"*), *„Una sută una poeme"* (*„Ziua albă"*, *„Ogor pustiu"*, *„Mă uit la flori"*) sau în ultimele plachete *„Frunze"*, *„Cadenţe"*, *„Silabe"*, *„Ritmuri"*, *„Noaptea"*, în care există poezii ca *„Haruri"*, *„Psalmistul"*, *„Sufletească"*, *„Două stepe"*, conţinând acelaşi dramatism teribil al căutării, al întrebărilor chinuitoare asupra existenţei lui Dumnezeu.

Tot în plan filozofic, se poate vorbi despre o *lirică argheziană „izvorâtă din mândriile solitare* ale «neînţeleşilor» însetaţi de absolut şi «blestemaţi» pentru acest motiv să trăiască în răspăr cu veacul" (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II). O astfel de temă se conturează în poezii ca: *„Prinţul"*, *„Vraciul"*, *„Nehotărâre"*. De data aceasta, Arghezi porneşte în căutarea absolutului, ignorând soarta care îi aşteaptă pe aceşti căutători solitari, considerând această vocaţie un blestem. Atitudinea eului liric din aceste poezii constituie un simbol prometeic, care apare exclusiv în ipostaza lui tragică.

Lirica filozofică argheziană abordează în mod obsesiv o altă temă, aceea a *confruntării omului cu moartea*, în poeziile de acest gen distingându-se: spaima de nefiinţă, de neant (*„Duhovnicească"*), acceptarea morţii ca pe un dat firesc, în sens mioritic (*„De-a v-aţi ascuns"*) sau inacceptarea ei (*„Baba moartea"*), atenuarea spaimei de moarte, poetul găsind tăria morală de a se confrunta cu perspectiva morţii, chiar dacă o face cu oarecare tristeţe (*„De ce-aş fi trist"*).

În creaţia argheziană, un loc important este ocupat de lirica cu ***tematică socială***, apropiată uneori de poezia în care eul liric apare însetat de absolut. În ambele categorii, Tudor Arghezi îşi exprimă atitudinea orgolioasă faţă de ceea ce este comun, de existenţa banală a puternicilor zilei, deşi aceştia trăiesc cu

Scanned with OKEN Scanner

impresia că superioritatea le aparţine („*Caligula*"). Există însă două volume de versuri – „*1907. Peisaje*" şi „*Cântare omului*" – în care sunt înfăţişate aspecte ale răscoalelor ţărăneşti şi, respectiv, evoluţia omului, de la ridicarea lui pe verticală până la descoperirea şi stăpânirea celor mai ascunse taine ale naturii.

Apropiată de tematica socială este cea a ***universului rural***, „cioturos, frust ţărănesc, clădit pe principiile ordinii naturale şi pe rosturile muncii celei mai dispreţuite, dar care stă la temelia întregii civilizaţii omeneşti", aşa cum îl caracterizează Ov. S. Crohmălniceanu (*op. cit.*). Acest univers are ca simbol „plugul", creaţia materială şi spirituală a ţăranului, prezent în poezii ca „*Plugule*", „*Belşug*", „*Inscripţie pe o uşă*", „*Inscripţie pe o casă de ţară*", „*Flautul descântat*", „*Trişca*", „*Bade Ioane...*".

Concepţia artistică a lui Tudor Arghezi este precizată încă din „*Rugă de seară*", în care poetul îşi propune să scufunde „o lume vagă, lâncezândă". Tema aceasta este mai clar şi categoric abordată în două arte poetice, prin intermediul cărora Arghezi produce o răsturnare revoluţionară, convertind toate semnele vieţii aspre, ţărăneşti, în valoare artistică şi iscând „din bube, mucegaiuri şi noroi" „frumuseţi şi preţuri noi". Este vorba de poeziile „*Testament*" şi „*Flori de mucigai*", cu care se deschide volumul cu acelaşi titlu şi prin care poetul îşi exprimă adeziunea la „estetica urâtului". Este descris un univers poetic nou, pentru că înfăţişează sumbrul, terifiantul, grotescul unei lumi aparte, constituite din tâlhari, ţigănci, dezertori, precum şi din scene ale vieţii de puşcărie, în poezii ca: „*Fătălăul*", „*Tinca*", „*Sfântul*", „*Ion Ion*", „*Cina*", „*Galere*".

O altă temă, întâlnită şi la alţi scriitori, este cea a ***lumii mărunte, a universului aparent insignifiant***. La Tudor Arghezi, tema capătă o deosebită originalitate, deoarece poetul dezvăluie farmecul ascuns al microcosmosului, creând acel univers „al boabei" şi „al fărâmei". Fiinţa umană este prezentată în strânsă legătură cu lumea aceasta măruntă a păsărilor (vrăbii, lăstuni, cocoşi, rândunele), a animalelor domestice (pisici, căţei, vaci, purcei), legătură bazată pe o dependenţă afectivă. Acesta este universul descris în volumul „*Versuri de seară*", care se deschide, programatic, cu poezia „*Cuvânt*", în care poetul îşi exprimă deschis intenţia de a-i oferi cititorului un asemenea univers. La aceasta se adaugă poezii din alte volume şi cicluri: „*Cântec de adormit Miţura*" (din „*Cuvinte potrivite*"), unele poezii din ciclurile „*Buruieni*", „*Mărţişoare*", „*Prisaca*". Lumea „boabei" şi a „fărâmei" întruchipează gingăşia, inocenţa, prospeţimea şi delicateţea. Cum Arghezi a fost fascinat mereu de spiritul ludic, în această lume a jocului, este implicat activ, în primul rând, universul mărunt al gâzelor, al păsărilor şi al animalelor.

O parte a ***liricii erotice*** se împleteşte tocmai cu poezia lumii mărunte, deoarece împlinirea erotică are loc în ambianţa universului casnic, aceasta fiind una dintre atitudinile ce se pot desluşi în exprimarea sentimentului iubirii. Ea se întâlneşte cu precădere în volumul „*Cărticică de seară*", în poezii ca: „*Mirele*", „*Mireasa*", „*Căsnicie*". Poeziile de dragoste ocupă un loc important încă din volumul „*Cuvinte potrivite*" („*Melancolie*", „*Toamna*", „*Despărţire*" sau unele dintre „*Creioane*"). Aici însă atitudinea poetului este una de amânare a iubirii, el fiind reticent în privinţa împlinirii acesteia. Reţinerea provine uneori din teama ca nu cumva tentaţiile pământeşti să înlăture celelalte idealuri, cum ar fi descoperirea divinităţii, atingerea absolutului. Aşadar, dacă, în poezia filozofică, Arghezi oscila între „credinţă" şi „tăgadă", în cea erotică, el are de ales între amânare şi reticenţă, pe de o parte, şi împlinire într-un cadru casnic, bucolic, pe de altă parte. De aceea, el simte împlinirea iubirii ca pe o „Înviere", realizată prin tandreţea conjugală.

Volumele publicate spre sfârşitul vieţii conţin creaţii care abordează toate temele fundamentale ale liricii argheziene, la care se adaugă o voluptate a împlinirilor, deşi neantul va stăpâni, în cele din urmă, tot universul. De aici, o oarecare tristeţe care se aşterne peste bucuria împlinirilor şi o progresivă întunecare. Această perioadă finală a creaţiei argheziene are, deci, notele ei distincte şi, de aceea, a fost considerată drept o lirică foarte originală a senectuţii.

„Testament"

Poezia „*Testament*" este publicată în debutul primului volum al lui Arghezi, intitulat „*Cuvinte potrivite*" (1927). Ea este considerată arta poetică argheziană, concentrând întreaga concepţie despre poezie a autorului.

Tema poeziei o constituie relaţia dintre autor şi opera sa, dintre acesta şi urmaşii săi, ca moştenitori ai unor valori spirituale. Arghezi îşi expune concepţia despre poet, poezie, despre creaţie, în general, şi anticipează unele dintre temele operei sale.

Titlul este constituit dintr-un termen din vocabularul religios, folosit de data aceasta în accepţiunea lui laică, pentru a releva relaţia succesorală dintre generaţii, autorul referindu-se la

Scanned with OKEN Scanner

transferul unei bogății spirituale, și nu materiale, de vreme ce doar comoara spirituală poate înfrunta timpul. Astfel, poezia devine un testament liric, în care cuvântul-cheie este „cartea", identificată cu poezia, cu creația, cu arta, în general, și în jurul căruia gravitează toate simbolurile cărții.

Poemul este ***conceput ca un monolog***, adresat „fiului", simbol al urmașilor, care vor moșteni „cartea", bunul cel mai de preț, deși în aparență nesemnificativ. Pornind de la acest demers testamentar, poetul expune, în versurile sale, ***problema legăturii dintre generații și a responsabilității urmașilor*** față de mesajul transmis de străbuni. Acestei idei i se adaugă cea a ***străduniei artistului de a crea marea artă*** și ***cea a menirii*** unei astfel de poezii.

În „carte", simbol al valorii spirituale, poetul cuprinde munca străbunilor, străduania și suferințele lor, într-o permanentă luptă cu vicisitudinile istoriei. Întrucât „cartea" lăsată drept moștenire reprezintă o treaptă în evoluția umană, urmașii au obligația de a se înscrie în această ascensiune anevoioasă, realizată de înaintași de-a lungul timpului. Ea este cartea de căpătâi a generațiilor viitoare și reprezintă o valoare absolută, un document fundamental care atestă nașterea spirituală a unui popor până atunci rob, al cărui reprezentant este însuși poetul, depozitarul trecutului de muncă și luptă al acestuia.

Tot ceea ce urmează constituie un șir de trăsături ale poeziei și numeroase precizări ale menirii acesteia. Astfel, poezia izvorăște din preschimbarea instrumentelor și a obiectelor muncii fizice – sapa și brazda – în cele ale muncii intelectuale, ale artei, transfer făcut în timp și cu trudă. Poezia se naște din limbajul și fondul sufletesc al robilor, din distilarea limbajului comun în „cuvinte potrivite", esența marii creații. Deci, creația poetică înseamnă detașare, liniște sufletească a urmașilor, iar cuvintele „frământate mii de săptămâni" au devenit armonie și imagini unice, sacre („visuri și icoane"), pe când vitalitatea poeziei și bogăția ei afectivă provin din „zdrențe", prin magia exercitată de poet asupra materiei limbii. La rândul lui, „veninul" a devenit „miere" (dulcea curgere a limbii române, armonia ei desăvârșită) prin același miracol al artei. „*Cuvintele potrivite*" – adevărata poezie – au capacitatea de a mângâia, de a alina sau de a pedepsi. În felul acesta, „ocara" devine sursă poetică, în funcție de starea sufletească a autorului și de realitățile imediate, iar poezia este asociată divinității, căci ea a devenit simbol al unei trepte superioare de evoluție spirituală.

Poetul, ca un adevărat demiurg, a adunat durerea surdă și amară a unui neam întreg, întorcând-o, prin cuvinte, împotriva celor care au provocat-o. Poezia poate să apară din lucruri imunde în care poetul are forța necesară de a descoperi frumuseți noi, simbol al originalității și capacității artei de a emoționa.

Raportată la suferințele îndurate de un întreg popor, poezia este o modalitate de pedepsire a celor vinovați. Această atitudine este îndreptățită, pentru că poetul, prin puterea și superioritatea sa, exprimă mesajul secular al unei colectivități care a îndurat suferința și nedreptatea istorică, întrucât o astfel de poezie nouă, originală, încărcată de frumusețe, dar și de revoltă, pedepsește aspru. Este o suferință determinată nu numai de aciditatea cuvintelor, ci și de noutatea creației, de nonconformismul poetului.

Ultima strofă a poeziei conține, de fapt, o definiție concentrată a poeziei. Aceasta este atât inspirație, talent, exprimând inefabilul prin trăiri puternice, cât și meșteșug, efort și migală, îngemănate într-o unitate desăvârșită. Antiteza din final: „Robul" – „domnul", evidențiază relația dintre poet și cititor (în general), acesta din urmă nedându-și seama că adevăratul izvor al forței artistice a creației sunt durerea și suferința înaintașilor, adunate de-a lungul secolelor.

Pentru Arghezi, poezia („cartea") exprimă cultul pentru strămoși și oglindește în forma cea mai aleasă viața și spiritualitatea unui popor. În același timp, poezia este un proces de purificare a cuvintelor și de transformare a realului, oricât de imund, în imagini artistice de o rară forță expresivă, urâtul devenind sursă a frumosului.

Ceea ce uimește ***sub aspect stilistic***, în „*Testament*", este îmbinarea originală a diferitelor registre lingvistice – limbajul familiar, popular („brânci", „saricile", „plămâni", „zdrențe",

Scanned with OKEN Scanner

„ocară", „bube", „mucegaiuri") stă alături de cel sobru, uneori incisiv –, prezența a numeroase metafore, multe originale. În privința metaforelor, numai pentru a sugera conceptul de „poezie", poetul folosește structuri ca: „hrisovul cel dintâi", „carte", „cuvinte potrivite", „Dumnezeu de piatră", „slova de foc", „slova făurită". Cuvintele și expresiile care denumesc elemente ale realității și însușiri ale poeziei sunt antitetice: „zdrențe" – „muguri și icoane", „veninul" – „miere", „bube, mucegaiuri și noroi" – „frumusețI și prețuri noi". La fel de expresive sunt epitetele „seara *răzvrătită*", „*dulcea* ... putere", „durerea ... *surdă și amară*".

Tot de originalitatea operei argheziene ține și folosirea unei topici insolite, precum și lexicul dur, cu ecou de scrâșnet înverșunat, în concordanță cu ideile.

„Flori de mucigai"

Volumul „*Flori de mucigai*", apărut în 1931, își trage substanța dintr-o experiență de viață a lui Arghezi, și anume o perioadă de detenție în închisoarea de la Văcărești (1918-1919), pe motive politice. „*Flori de mucigai*" este anticipat de prozele volumului „*Poarta neagră*", apărut în 1930, care prezintă o lume stranie, diversă, contradictorie, supusă unui accentuat proces de dezumanizare, cu rare aspecte de omenesc și normalitate.

Înfățișând universul închisorii, dominat de o atmosferă apăsătoare și populat de o lume pestriță, care suferă o profundă degradare umană, volumul „*Flori de mucigai*" are ***un aspect tematic unitar***, pus în evidență chiar prin titlurile poeziilor – „*Morții*", „*Galere*", „*Ucigă-l toaca*", „*Fătălăul*", „*Tinca*", „*Ion Ion*".

Poezia centrală a volumului, aleasă ca „prefață", este arta poetică a acestuia, așa cum „*Testament*" îndeplinește același rol pentru volumul „*Cuvinte potrivite*". ***Titlul***, identic cu al volumului, este alcătuit dintr-un oximoron, prin care poetul pune în opoziție accentuată frumusețea („flori") și urâtul („mucigai"), în termenii baudelairieni ai „*Florilor răului*", ambele sintagme avându-și punctul de plecare în „*Estetica urâtului*" (1853) a lui K. Rosenkranz.

Tema poeziei o constituie condiția artistului nevoit să creeze într-un mediu ostil, într-un adevărat infern uman, care lasă urme adânci asupra acestuia. Astfel, „urâtul" lumii reale („mucegaiul") creează „frumusețea", marea poezie („florile"), care este tocmai consecința acestei interiorizări, a zbuciumului sufletesc, a zbaterilor eului liric.

Sub aspect ***structural***, poezia „*Flori de mucigai*" este constituită din două părți asimetrice: prima este alcătuită din 16 versuri (o strofă polimorfă), iar cea de-a doua este un catren.

Prima parte a poeziei pune în evidență condițiile speciale în care se desfășoară actul creației: fără cele necesare scrisului, în singurătate, fără implicarea grației divine. Așadar, actul poetic este, în această situație, pur omenesc și, de aceea, minor, în comparație cu scrierile evangheliștilor, care constituie un act major, mai ales că ele consemnează absolutul. Eul liric își pierde simțul duratei temporale („stihuri fără an") și resimte apropierea de moarte prin senzația de sete și de foame.

Stihurile de acum ale poetului sunt lipsite de grația divină, de har, de speranță, pentru că unghia îngerească s-a tocit. Credința poetului că actul creator va fi posibil este zadarnică, întrucât inspirația pare a se fi retras, totul părând de nerecunoscut.

În ***partea a doua*** a poeziei (catrenul final) se creează o atmosferă sumbră, apăsătoare, în stil simbolist și poetul trăiește, acum, cu acuitatea unei dureri fizice, neputința realizării actului creației. De aceea, sarcina creației, a comunicării este preluată de celelalte unghii, cele de la mâna stângă, simbol al maleficului, al demonicului. Acest stigmat al răului aparține lumii închisorii, el împiedicând partea angelică a ființei umane, a eului liric, să se exprime.

Sunt conturate cu precizie aversiunea, repulsia față de vitregiile la care este supus creatorul, dar și disperarea poetului aflat în postura omului claustrat, constrâns și în imposibilitatea de a-și exprima liber ideile.

Scanned with OKEN Scanner

Acestor stări de spirit le corespund ***procedee artistice variate***, folosite de poet pentru a le pune în lumină pe primele. Pe lângă oximoronul din titlu, se observă enumerații de tipul: taurul, leul, vulturul, ai cărei termeni sunt negați prin repetarea cuvântului „nici" sau a celei combinate cu repetiția substantivului stihuri, fără an, de groapă, de sete, de foame, de-acum. Zbuciumul sufletesc, neputința în fața unei lumi și a unei atmosfere ostile creației sunt sugerate prin metafora „unghia îngerească", prin comparația „mâna ca o ghiară" sau prin epitete ca „puterile *neajutate*", „ghiară *neputincioasă*", „stihuri *de groapă*", „stihuri *fără an*".

Chiar dacă poezia este un strigăt de deznădejde, în final, își face loc speranța în izbânda artei, perseverența poetului damnat amintind de Sisif, astfel poezia reușind să învingă timpul.

„Psalm"
[„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere"]

Psalmii arghezieni ilustrează ***o poezie filozofică profundă, o meditație gravă, o lirică existențială*** frământată de întrebări chinuitoare, o zbatere permanentă „între credință și tăgadă".

Lirica lui Arghezi cuprinde ***18 psalmi***, după unii specialiști (Elena Zaharia-Filipaș, *Tudor Arghezi – Poezia filozofică*), 16, după alții (Camelia Gavrilă, Mihai Doboș, *Compendiu de teorie și critică literară*); dintre aceste poezii, purtând toate titlul simplu și identic de *„Psalm"*, trei au titluri mai dezvoltate – *„Psalmul mut"*, *„Psalm de tinerețe"*, *„Psalmul de taină"*. Nu este vorba despre un ciclu de poezii independent, deoarece poetul a scris acest tip de versuri începând cu volumul *„Cuvinte potrivite"* (1927), continuând apoi până în anii din urmă ai vieții sale. Așa se explică faptul că nouă psalmi fac parte din volumul de debut, *„Cuvinte potrivite"*, iar ceilalți, din volumele *„Frunze"*, *„Poeme noi"*, *„Silabe"*, *„Noapte"*.

Mulți dintre psalmi *se apropie ca temă și idee de alte poezii arghezieni*, iar, la rândul lor, alte creații ale poetului pot fi alăturate (incluse) tematic psalmilor. De pildă, *„Psalmul de taină"* este o poezie erotică deosebit de sensibilă, iar un poem amplu din 1963 se intitulează *„Psalmistul"*, în vreme ce alte poezii, deși poartă alt titlu, s-ar putea numi „psalmi", pentru că, așa cum remarca Ov. S. Crohmălniceanu: „O bună parte a liricii arghezieni se ocupă direct de raporturile poetului cu Dumnezeu". Avem în vedere, în primul rând, *„Psalmii"*, dar și o mulțime de alte versuri din volumul *„Cuvinte potrivite"*, ca *„Duhovnicească"*, *„Între două nopți"*, *„Pia"*, *„Heruvic"* sau *„Inscripție pe Biblie"*. În aceeași categorie intră numeroase stihuri din *„Cărticica de seară"*: *„Ora rece"*, *„Ora târzie"*, *„Mă uit"*, *„Har"*, *„Cântec din fluier"*, *„Transfigurare"*, *„Priveghere"*, *„Sfântule"*.

La Dumnezeu, Arghezi nu conteneşte să se gândească nici în *„Hore"* (*„Colind"*, *„A venit"*, *„Denie"*, *„Abece"*, *„Cântec de boală"*), nici în *„Una sută una poeme"* (*„Ziua albă"*, *„Ogor pustiu"*, *„Mă uit la flori"*, *„Psalm"*, *„Clopotele"*, *„Tu"*, *„Rugăciune"*, *„Apocalips"*, *„Ai văzut?"*, *„Cuprinsul"*, *„De când mă ştii"*). În sfârșit, ultimele poezii ale lui Arghezi din plachetele *„Frunze"*, *„Cadențe"*, *„Silabe"*, *„Ritmuri"*, *„Noaptea"* conțin dese reveniri la vechea căutare chinuitoare, în poezii ca *„Haruri"*, *„Psalmistul"*, *„Sufletească"* sau *„Două stepe"*, de un teribil dramatism.

Psalmii au ca temă generală ***raportul poetului*** (al omului, în general) ***cu Dumnezeu***, fiecare dintre cei doi termeni ai raportului apărând în diverse ipostaze. Astfel, divinitatea este darnică și milostivă și, de aceea, psalmistul, ca în psalmii biblici, i se adresează cu accente de slavă. Alteori, Dumnezeu se ascunde, închizându-se cu lacăte și drugi, după ce l-a creat pe om limitat, fără a găsi calea de a ajunge până la el. De aceea, divinitatea este pentru psalmist doar un gând, o amintire, de a cărei existență se îndoiește. Dumnezeul pe care îl caută Arghezi nu este unul palpabil, așa cum dorește el și de aici izvorăște atitudinea lui care parcurge drumul de la credință la tăgadă.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, psalmistul, pe lângă accente de slavă, cu care se adresează divinității, trăiește un puternic sentiment al singurătății. Apoi, el îl imploră pe Dumnezeu, cerându-i doar să stea de vorbă cu robul lui mai des, ca apoi să trăiască senzația de dor mistuitor.

Fiind însetat de absolut, poetul îl caută cu disperare pe Dumnezeu, dar, când constată că eforturile lui sunt zadarnice, se revoltă, adoptând o atitudine rebelă, de reproș sau își manifestă nerăbdarea cu brutalitate.

Într-o zbatere continuă între credință și tăgadă, într-o permanentă dilemă hamletiană – „a fi sau a nu fi" – se află poetul în ***Psalmul [„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere"]***, care face parte din volumul de debut „*Cuvinte potrivite*". În această poezie; Arghezi apare în postura celui însetat de absolut, care caută cu înfrigurare dovezi tangibile, concrete ale existenței lui Dumnezeu. De aceea, eul liric arghezian se zbate neputincios între dorința sfâșietoare de a descoperi divinitatea și regretul imposibilității realizării acestei dorințe, certitudinea fiind precară și transformată în incertitudine, pe măsură ce încercările dârze se dovedesc inutile.

Căutarea absolutului, a lui Dumnezeu, anevoioasă, se petrece în lumea terestră, dar, în cele din urmă, se dovedește a fi zadarnică. Pânda se prelungește în timp și psalmistul apare în postura celui care dorește înlăturarea incertitudinii prin intermediul simțurilor. „Șoimul" apare aici ca semn, ca simbol al transcendenței, al lui Dumnezeu, și, în funcție de prezența sau de absența sa, poetul însetat de cunoașterea absolută va adopta o atitudine sau alta – de respect, de smerenie sau de revoltă, de nemulțumire. Așadar, pentru a crede sau pentru a tăgădui, eul poetic are nevoie să vadă și, de aceea, se îndârjește în căutările sale, deși singura certitudine este zădărnicia acestor căutări.

Descoperirea divinității este idealul suprem al poetului și, de aceea, în ciuda îndârjirii sale, nu îndrăznește să dobândească cunoașterea divinității prin înlăturarea violentă a misterului ceresc. Întrucât nu are dovada palpabilă a lui Dumnezeu, poetul e nevoit să se mulțumească cu o dovadă trunchiată, cu o bănuială a existenței celui pe care-l caută. Starea aceasta de incertitudine se prelungește, căci psalmistul are impresia că îl întrezărește pe Dumnezeu în stele sau printre pești.

Sfâșiat de îndoieli, poetul trăiește sentimentul de singurătate în această odisee a cunoașterii misterului, dar nu renunță la luptă, deși este convins de nereușita tentativei sale. Rămâne totuși consecvent dorinței sale inițiale, căci, în final „revendică, întocmai ca Toma necredinciosul, dovada palpabilă a prezenței divine: «Vreau să te pipăi și să urlu: ‹Este!›»" (Dumitru Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*).

Acest final apare ca un strigăt de revoltă izvorâtă din neputință, dar prefigurează faptul că încercările nu sunt definitive, că psalmistul e pregătit să reia lupta pe calea sinuoasă a cunoașterii. Încercările vor fi din nou sortite eșecului, pentru că Dumnezeu, absolutul, nu se poate revela direct și exclusiv simțurilor omenești, întrucât astfel el ar înceta să mai existe.

Deși pune în discuție problema existenței divinității – o problemă filozofică fundamentală –, lirismul textului este copleșitor și susținut ***stilistic*** prin folosirea formelor pronominale de persoana a II-a singular – pronume personale sau adjective posesive – „te", „ta", „cu tine". Astfel, poetul insistă asupra obiectului adorației sau hulei sale, iar eul liric își face simțită prezența prin adjectivul pronominal posesiv „meu" și prin folosirea majorității verbelor la persoana I singular: „drămuiesc", „pândesc", „să văd", „caut", „nu-ndrăznesc", „rămân", „să ies", „vreau". Această oscilație permanentă între persoana I și a II-a singular evidențiază tocmai relația directă dintre poetul însetat de cunoaștere și cel pe care îl caută cu înfrigurare. În raportul om–divinitate își au izvorul sentimentele poetului, care depășesc ca importanță și intensitate ideea filozofică a textului poetic. Dorința descoperirii lui Dumnezeu, dârzenia căutării, dublată de sentimentul inutilității ei, adorația, reținerea, determinată de teama de a nu înlătura misterul, resemnarea cauzată de incertitudine, urmată de hotărârea de a continua truda căutării, revolta izvorâtă din neputință sunt sentimentele care sfâșie sufletul psalmistului. Intensitatea sentimentelor exprimate, zbuciumul sufletesc și patosul căutării sunt evidențiate prin câteva interogații și prin construcția exclamativă cu care se încheie poezia.

Scanned with OKEN Scanner

Frumusețea poeziei este accentuată de prezența a trei metafore-simbol: „șoimul", „visul", „marea ta poveste", prin care se fixează locul aparte ocupat de divinitate în sistemul de valori morale al poetului. Astfel, Dumnezeu reprezintă veşnicia, un ideal frumos şi esențial, dar intangibil, misterul care nu poate fi biruit, dar care nu presupune încetarea căutării unor dovezi ale existenței lui.

Metaforelor li se adaugă comparațiile: „te pândesc... ca pe vânt", „ca-n oglindirea unui drum de apă, / pari...", „te-ntrezării... ca taurul sălbatec", prin care se sugerează fie pânda încrâncenată a psalmistului, fie imaginea incertă a divinității abia bănuite în imensitatea universului.

Odată cu dramaticul strigăt final «Este!», căutarea divinității nu ia sfârşit, aşa cum ne-am aştepta, căci această dramatică zbatere între credință şi tăgadă reapare în alți psalmi arghezieni, de-a lungul întregii creații poetice, până la ultimele volume.

Scanned with OKEN Scanner

7. NEOMODERNISMUL

Drumul spre neomodernism este deschis încă din anii celui de-al Doilea Război Mondial, mai precis, în 1941, când apare revista „***Albatros***", condusă de Geo Dumitrescu, în care se conturează o nouă direcție a literaturii, caracterizată prin revolta, ura împotriva formelor, prin negativismul unei „generații fără dascăli".

În anul 1943, evoluția fenomenului literar spre neomodernism înregistrează o nouă etapă, o dată cu actul de înființare a ***Cercului Literar de la Sibiu***, scris de Ion Negoițescu și semnat, printre alții, de Victor Iancu, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș. El avea forma unei scrisori adresate lui Eugen Lovinescu, prin care semnatarii căutau o legitimare estetică. Este un modernism îndreptat spre trecut, fără să pună accentul pe sincronizarea cu spiritul veacului, ca modernismul lovinescian.

După această etapă, în istoria poeziei postbelice, se disting ***trei perioade***: cea a realismului socialist sau a proletcultismului (1948-1964), cea a neomodernismului sau a generației '60 și cea a postmodernismului sau a generației '80.

Prima dintre aceste perioade s-a caracterizat prin lipsa de valoare artistică, din cauza abandonării laturii estetice a creației literare, dar mai ales prin abordarea unor teme impuse, care au dus la revigorarea unor specii literare ca oda, poemul epic, de fapt, un reportaj versificat.

Poeții ***neomoderni***, care debutează în jurul anului 1960 și care aparțin așa-numitei generații Labiș, redau poeziei atributele firescului și libertatea alegerii modalităților de exprimare. Acest fapt este posibil datorită „dezghețului" ideologic din anii '60, când autoritățile manifestă o oarecare toleranță în privința formelor de expresie, fără a abandona însă ideea abordării unor teme corespunzătoare ideologiei comuniste.

Acestei perioade îi aparțin poeți ca Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Ion Alexandru, Mircea Dinescu, care au reînnodat noutatea cu tradiția lirică interbelică, deci cu modernismul și, implicit, cu adevărata poezie. Poeții revin la metafore subtile, la imagini insolite bazate pe un limbaj ambiguu și la marile teme și modalități de expresie din perioada interbelică: existențialismul, reflecția filozofică, ironia. Neomoderniștilor li se alătură poeții generației mai vechi, cărora le fusese interzis să publice anterior (Emil Botta, Ștefan Augustin Doinaș, Geo Dumitrescu.) sau cei care părăsesc uneltele ruginite ale realismului socialist și se întorc la poezia veritabilă: Maria Banuș, Dan Deșliu, Eugen Jebeleanu.

Toți poeții postmoderni rup legătura cu fondul și forma poeziei proletcultiste, cu toate compromisurile pe care realismul socialist le impune și aduc în prim-plan o poezie care se întoarce la modernitatea poeziei interbelice, mai ales că la începutul acestei perioade postmoderne mai scrie Tudor Arghezi sau Lucian Blaga.

Nichita Stănescu

Nichita Stănescu (1933–1983) s-a născut la Ploiești, urmând școala primară în orașul natal, la Bușteni și Vălenii de Munte, iar, în anul 1952, termină Liceul „Sfinții Petru și Pavel" din Ploiești. Între 1952 și 1957 este student al Facultății de Filologie a Universității din București. În anul absolvirii, ***debutează*** cu versuri în revista „Tribuna" din Cluj-Napoca, iar, editorial, debutează în anul 1960 cu volumul „*Sensul iubirii*". Este anul în care o nouă generație de scriitori (cea a „șaizeciștilor") impune curentul neomodernist, prin întoarcerea către modernismul interbelic, iar Nichita Stănescu este, neîndoielnic, liderul acestei generații.

Ocupă postul de corector și apoi de redactor la „Gazeta literară" (1957), de redactor-șef adjunct la revista „Luceafărul" (1969) și la „România literară" (1970-1973). În 1975, primește Premiul Herder, iar, în 1980, este propus la Premiul Nobel, evenimente care constituie recunoașterea valorii universale a unei opere răsplătită și pe plan național cu numeroase premii: Premiul Uniunii Scriitorilor, în 1964, 1969, 1972, 1975, și Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei Române în 1978.

Volumului de debut îi urmează alte volume de poezii, de eseuri și evocări: „*O viziune a sentimentelor*" (1964), „*Dreptul la timp*" (1965), „*11 Elegii*" (1966), „*Oul și sfera*" (1967), „*Roșu vertical*" (1967), „*Laus Ptolemaei*" (1968), „*Necuvintele*" (1969), „*În dulcele stil clasic*" (1970), „*Măreția frigului*" (1972), „*Starea poeziei*" (volum antologic, în 1975), „*Epica magna*" (1978), „*Opere imperfecte*" (1979), „*Noduri și semne*"

Scanned with OKEN Scanner

(1982) – volume de poezii; „*Cartea de recitire*" (1972) și „*Respirări*" (1982) – volume de eseuri și „*Antimetafizica*" (1985), care cuprinde evocări, poeme, reflecții.

Deși în poezia lui Nichita Stănescu se observă o reluare și o amplificare de la volum la volum a unora dintre temele abordate inițial, se constată însă *o anumită evoluție valorică a creației acestuia*, căci, așa cum remarca Eugen Simion: „Cea mai bună carte a lui Nichita Stănescu este însă poezia lui, luată în totalitate" (*Scriitori români de azi*, vol. I).

O primă etapă a creației nichitastănesciană o pot constitui volumele „*Sensul iubirii*" (1960), „*O viziune a sentimentelor*" (1964) și „*Dreptul la timp*" (1965). Primul volum conține motivele unei subiectivități tinere, iar „tema mai intimă a versurilor este *ieșirea din somn*: somnul unei vârste nearticulate, nașterea unui sentiment nou, *inaugural*, trezirea la o nouă ordine, muzicală, a lucrurilor" de care se „leagă motivul *răsăritului* și al *luminii*" (Eugen Simion, *op. cit.*).

Al doilea volum conține aproape în totalitate versuri de dragoste și este de un lirism mai pur, poemele alcătuind romanul unei idile sincere, în care apare sugestia de plutire și sentimentul imponderabilității.

Cu volumul „*Dreptul la timp*" (1965) se face trecerea către ***a doua etapă***, care marchează maturizarea eului liric, impunând tema perceperii dureroase a timpului. Acum apar câteva elemente ale „cosmogoniei" lui Nichita Stănescu, temă reluată și dezvoltată în volumele ce constituie a doua etapă: „*11 Elegii*", „*Oul și sfera*", „*Laus Ptolemaei*", „*Necuvintele*".

Volumul „*11 Elegii*" – care cuprinde de fapt douăsprezece („*Omul-Fantă*"), elegia a noua din ediția din 1966 devine în edițiile următoare un poem de sine stătător, înlocuit cu o altă elegie a noua – exprimă esența lirismului lui Nichita Stănescu. Astfel, poeticul, miticul și filozoficul se află împreună, având ca punct de plecare „criza de natură existențială". Întregul volum sugerează „un număr de raporturi care determină poezia și existența poetului, în versuri mai conceptualizate decât altele" (Eugen Simion, *op. cit.*). Elegiile abordează concepte fundamentale ale existenței poetice: criza existențială, raporturile eului cu divinitatea, obsesia rupturii, ideea de culpabilitate, lupta sinelui de a ieși din sine, simbolismul creației, drama cunoașterii.

Temele, obsesiile din „*11 Elegii*" sunt reluate și nuanțate în ciclurile „*Obiecte cosmice*" (1967, inclus în volumul antologic „*Alfa*"), „*Oul și sfera*", „*Laus Ptolemaei*" și „*Necuvintele*: aceea „*a înlănțuirii*, a întrepătrunderii inextricabile a formelor", „tema *cuvântului* și a *necuvântului*, a lui *sunt* și *însumi*", „mitul *creației*, derivat din alt mit – *cuvântul*" (Eugen Simion, *op. cit.*).

În „*Laus Ptolemaei*", poetul identifică două căi de cunoaștere – poezia și matematica – , ele putând fi readuse la limbajul unic, inițial, iar în „*Necuvintele*", Nichita Stănescu dă naștere unei noi cosmogonii ale cărei legi se întorc împotriva cuvintelor, a poetului și, de aceea, volumul pune în evidență o criză de identitate, consecință a unei crize de cunoaștere.

A treia etapă începe cu volumul „*În dulcele stil clasic*" (1970), când clasicitatea versurilor este asociată unui discurs postmodern, prin apropierea de realitate, de familiar. În volumele „*Epica magna*", „*Opere imperfecte*" și „*Noduri și semne*", care aparțin aceleiași etape, poetul revine la tema timpului, a morții, a suferinței. Prin aceste volume, Nichita Stănescu se întoarce spre tradiție, pe care o preia însă cu o notă de ironie, în spirit ludic, într-o manieră postmodernă, dar, prin întreaga sa operă, devine un alt pilon de rezistență al liricii românești, după Mihai Eminescu și Tudor Arghezi.

„A cincea elegie. Tentația realului"

Volumul „*11 Elegii*", care conține, de fapt, douăsprezece texte, unul dintre ele („*Omul-Fantă*") fiind nenumerotat, a fost apreciat de unii critici ca reprezentativ pentru creația lui Nichita Stănescu, drept „un poem vast neîncheiat, reluat și completat periodic", „volumul cel mai unitar și, în sens filozofic, mai *dogmatic* (s.a.) al lui Nichita Stănescu, hotărât să dea, acum, o viziune coerent demonstrativă despre filozofia sa lirică" (Eugen Simion, *op. cit.*). Alți critici remarcă însă faptul că, „recitind fără prejudecăți acest ciclu de poeme, constatăm că nu este nici pe departe opera cea mai valoroasă a lui Nichita Stănescu. Schema ideologică «se vede» și creează impresia de afectare filozofardă sau, în cel mai bun caz, de alint copilăresc" (Alex. Ștefănescu, „*Introducere în opera lui Nichita Stănescu*").

Ceea ce trebuie să observăm însă este că elegiile exprimă dramatismul cunoașterii, urmărind relația dintre timp și cuvânt ca simbol al creației și sugerând un număr de raporturi care stau la baza poeziei și a existenței.

În „***A cincea elegie***", subintitulată „***Tentația realului***", se întâlnesc mai multe ***idei filozofice și poetice***, cum sunt tânjirea după unitatea pierdută a ființei, obsesia rupturii și ideea

Scanned with OKEN Scanner

de culpabilitate. Dacă ***titlul*** anticipează o atmosferă melancolică, o atitudine pesimistă, ***subtitlul*** poeziei sugerează o problematică filozofică, aceea a raporturilor dintre realitatea înconjurătoare şi cea interioară, între care se realizează o ruptură absurdă, inexplicabilă, creându-i poetului sentimentul vinovăţiei.

Prima frază conţine un truism, totul fiind în firea lucrurilor, ceea ce nu este, pentru poet, nici un motiv de insatisfacţie, nici de nemulţumire: „N-am fost niciodată supărat pe mere / că sunt mere, pe frunze că sunt frunze, / pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări." Elementele acestei enumeraţii compun o parte a realităţii, simbol pentru întreaga lume naturală, între ea şi eul liric realizându-se o ruptură, căci, surprinzător, „merele, frunzele, umbrele, păsările / s-au supărat deodată pe mine."

Următoarele fraze, care încep simetric, prin două sintagme conţinând aceeaşi interjecţie de adresare: „Iată-mă dus" şi „Iată-mă condamnat...", evidenţiază consecinţele fireşti ale acestei rupturi: prezenţa la tribunal, în instanţă şi condamnarea. Tribunalele aparţin tot lumii reale („la tribunalul frunzelor, / la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor") şi împrumută ceva din atributele acestor elemente din natură („tribunale rotunde, tribunale aeriene, / tribunale subţiri, răcoroase."). Condamnarea este motivată, fiind o consecinţă „«pentru neştiinţă, / pentru plictiseală, pentru nelinişte, / pentru nemişcare» – culpe însumabile inerţiei ce interzice contactul fertil cu realul" (Ion Pop, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*). Actele de acuzare, sentinţele rămân indescifrabile, pentru că sunt „scrise în limba sâmburilor. / Acte de acuzare parafate / cu măruntaie de pasăre, / răcoroase penitenţe gri, hotărâte mie." Aceste sentinţe întăresc sugestia generală că mesajul trimis poetului de fiecare element este în deplină concordanţă cu natura acestuia.

În versurile următoare este prezentată starea de spirit a poetului aflat în imposibilitatea de a descifra aceste mesaje: „Stau în picioare, cu capul descoperit, / încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine pentru ignoranţă ... / şi nu pot, nu pot să descifrez nimic." Interpretarea mesajelor nu este posibilă, pentru că „înţelesurile nu se pot transmite decât obiectual, ca trăire directă, întrupare în elementele ce populează lumea: „şi mă condamnă, indescifrabil, / la o perpetuă aşteptare, la o încordare a înţelesurilor în ele însele, / până iau forma merelor, frunzelor / umbrelor, / păsărilor" (Ion Pop, *op. cit.*). În felul acesta, apare o sciziune în lumea lăuntrică a poetului, eul liric apărând deconcentrat în faţa diversităţii universului sau, aşa cum remarcă Eugen Simion, „refacerea unităţii primordiale nu-i posibilă până ce poetul nu va şti limba sâmburilor, limba ierbii." De aici, tonul grav, elegiac al neputinţei, care este pus în evidenţă prin enumerarea elementelor ce compun realitatea şi prin repetarea lor cu forme diferite („mere", „frunze", „umbre", „păsări") sau a altor cuvinte ca „neştiinţă", „plictiseală", „nelinişte", „nemişcare", „tribunalul". Astfel, se ilustrează un raport de beligeranţă, de respingere, de neacceptare dintre eul liric şi lumea înconjurătoare. Aparent, poezia se înfăţişează ca un joc, în care se află o înşiruire arbitrară de elemente, de termeni, fără nici o profunzime în planul ideatic al poemului, însă „enumerarea lucidă ia pe neobservate o turnură gravă" (Alex. Ştefănescu, *op. cit.*).

Poezia lui Nichita Stănescu este, în general, mai greu „descifrabilă", asemenea celei a lui Ion Barbu, din cauza numeroaselor abstracţiuni prezente, însă, prin raportarea lor la elementele concrete ale realităţii şi la o stare de spirit adecvată a cititorului, creaţia lui devine accesibilă, chiar dacă poetul îşi construieşte un univers propriu.

„Către Galateea"

Poezia *„Către Galateea"* face parte din volumul de versuri *„Dreptul la timp"* şi este considerată o artă poetică, întrucât poetul, pornind de la povestirea mitică, îşi exprimă crezul artistic. Potrivit legendei antice, Pygmalion, un sculptor din Antichitate, este creatorul unei minunate statui de fildeş, de care se îndrăgosteşte, şi care prinde viaţă prin intervenţia zeiţei Afrodita.

Nichita Stănescu inversează rolurile şi îi dă operei puterea de a crea. De aceea, ***tema*** poeziei o constituie ***creaţia*** şi ***dragostea***, ea fiind pusă în evidenţă de rugămintea poetului, adresată Galateei, de „a-l naşte", care apare ca un laitmotiv în finalul fiecărei strofe, unde verbul este folosit la imperativ: „naşte-mă". Cu toate acestea, Galateea este opera sa născută din dragoste,

Scanned with OKEN Scanner

dar și din suferință, din sacrificiu, astfel explicându-se gestul îngenuncherii poetului pe pietre, posibil simbol al actului creator și al umilinței celui ce le atinge.

Titlul, alcătuit dintr-o prepoziție și nu substantivul propriu, este construit ca o invocare și anticipează *caracterul de rugă* adresată acestui personaj-simbol, rugă concretizată în structura repetată „mă rog de tine", prezentă și ea, ca și verbul „naște-mă", în finalul fiecărei strofe.

Poetul pune în discuție *raportul eului liric cu propria creație* și își structurează poezia în trei strofe, inegale ca număr de versuri – șapte prima și câte nouă celelalte două –, care încep cu verbul „știu".

Între Galateea (metaforă a poeziei) și cel care își cere dreptul la naștere, la existență, la timp există legături trainice, pentru că poetul cunoaște foarte bine universul propriei creații.

Încă din ***prima secvență*** este prezent eul liric omniscient, care imploră eliberarea, nașterea, așezarea lui în timp, aducând ca motiv nerăbdarea („nu mai am răbdare"). El își cunoaște foarte bine creația („timpurile", „mișcările", „parfumurile", „umbra", „tăcerile", „sânul", „mersul", „melancolia", „inelul" și „secunda"), dar, cu toate acestea, este impresionat de măreția acesteia și îngenunchiază, adresându-i-se cu umilință: „naște-mă".

Dacă prima secvență face referire la un timp al cunoașterii, ***cea de-a doua strofă*** se referă la orizontul cunoașterii poetice, unul nelimitat nu numai în timp, ci și în spațiu: „Știu tot ce e mai departe de tine, atât de departe, încât nu mai există aproape – / după-amiaza, după-orizontul, dincolo de marea ... / și tot ce e dincolo de ele." Consecința acestui spațiu nelimitat este pierderea identității: „și atât de departe, încât nu mai are nici nume". Acesta este și motivul celei de-a doua rugăminți, însoțite tot de un gest de prosternare: „De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun / pe genunchiul pietrelor, care-l îngână."

Strofa a treia exprimă ideea superiorității poetului, al cărui univers de cunoaștere este nelimitat față de al aceleia pe care o imploră „să-l nască": „Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine. / Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi, / sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui [...]". Creația sa exprimă o vitalitate debordantă, sugerată prin „râurile – mișcătoare umbre ale sângelui tău", care se revarsă și asupra copacilor – „umbre de lemn ale vinelor tale". Numai pietrele rămân „umbre de piatră / ale genunchiului meu" [al poetului, *n.n.*], care adresează din nou ruga de a fi născut, în pofida conștiinței superiorității sale.

În această poezie se întâlnesc ***câteva motive*** și ***simboluri*** de o mare forță expresivă. Este, în primul rând, Galateea, simbolul vieții (ea poate da viață), al cunoașterii și al iubirii. În strânsă legătură cu acesta este motivul „rugăciunii", care este prezent în finalul fiecărei strofe prin imperativul „naște-mă", chiar repetat în ultima strofă și precedat de sintagma „mă rog de tine".

Simbolul pietrei apare, de asemenea, în fiecare strofă și sugerează umilința din care se naște rugămintea („rugăciunea") eului liric, pentru că poezia este o pendulare dureroasă între conștiința superiorității eului liric față de propria creație și neputința de a căpăta ființă fără consimțământul acesteia.

Relația dintre universul poeziei, poezia însăși și modalitățile de exprimare a eului liric au fost o preocupare permanentă pentru Nichita Stănescu: „Eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia ca pe un organ al evoluției simțurilor omului. Desigur, poezia nu este perfectă și nu va fi niciodată perfectă până când tu nu vei fi elucidat".

„Emoție de toamnă"

Poezia *„Emoție de toamnă"* face parte din volumul *„O viziune a sentimentelor"*, iar ***titlul ei*** are valoare metaforică, substantivul „toamnă" care intră în alcătuirea lui, ca și cel din conținutul poeziei, reprezentând metafora unei stări sufletești. Emoția îndrăgostitului este *teama*, generată de semnele unei iubiri *pe cale să se stingă, o iubire tulburată tocmai de trecerea nemiloasă și ireversibilă a timpului.*

Poezia este structurată în ***două părți***, surprizând stări și sentimente ale îndrăgostitului, ale eului liric, care descoperă fragilitatea și vulnerabilitatea iubirii, dezvăluită o dată cu venirea toamnei.

Prima parte, constituită din șase versuri, evidențiază teama îndrăgostitului că iubirea va fi tulburată de trecerea timpului, de venirea „toamnei", aceasta fiind metafora care sugerează începutul unei stări de tristețe, de melancolie. De aceea, dorind să-și păstreze puritatea și profunzimea sentimentelor, el *își imploră iubita să-l protejeze afectiv, să-i aline tristețea:* „A

venit toamna, acoperă-mi inima cu ceva, / cu umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta". În acest context, substantivele „inima" și „umbra" sunt metafore care sugerează trăirea sufletească intensă („inima") și, respectiv, protecția afectivă („umbra").

Dar *teama pentru pierderea iubirii este cauzată* și *de imposibilitatea perceperii vizuale a ființei adorate* („Mă tem că n-am să te mai văd uneori") sau de *tentația ruperii îndrăgostitului de cotidian*, de dorința evadării din banal, prin zbor („că or să-mi crească aripi ascuțite până la nori"). De asemenea, *înstrăinarea iubitei* („că ai să te ascunzi într-un ochi străin") și *posibilele ei suferințe* („și el o să se-nchidă cu-o frunză de pelin") sunt *alte motive* care acutizează sentimentul de teamă pentru degradarea iubirii. Se remarcă și aici, în reliefarea ideilor poetice enunțate, prezența metaforelor „aripi", „ochi străin", „frunză de pelin", care semnifică, pe rând, nevoia de zbor, înstrăinarea și suferințele, durerea provocată de singurătate.

Partea a doua, constituită din ultimele patru versuri, *sugerează ideea că, datorită intensității ei, iubirea nu dispare, ci este transfigurată, transpusă în alt plan, acela al creației, al unei lumi ideale, imaginare*, în care îndrăgostitul apare în postura unui demiurg capabil să transforme tot ce îl înconjoară. Prin această transfigurare, *iubirea își păstrează puritatea și forța într-o continuă regenerare:* „Și-atunci mă apropii de pietre și tac, / Iau cuvintele și le-nec în mare. / Șuier luna și o răsar și o prefac / Într-o dragoste mare."

În întreaga poezie se creează un „decor" mai mult afectiv, care cuprinde atât *elemente terestre* (toamnă, copaci, frunze de pelin, pietre, mare), cât și *cosmice* (nori, lună), *între care pendulează emoțiile lirice*. Este, de fapt, o pendulare între *cădere* (terestru) și *înălțare* (cosmic), între *teamă* și *speranță*, *real* și *imaginar*, căci poetul trăiește sentimentul pierderii iubirii, dar are încredere în forța ei de regenerare. Între reperele cadrului natural se află cele patru elemente fundamentale ale universului – pământul, apa, aerul, focul –, care apar în poezie doar sugerate prin „pietre", „mare", „nori", „lună". Acestea sunt, de fapt, elementele prin care îndrăgostitul transpune iubirea în planul creației, asumându-și rolul creatorului unui alt univers, afectiv, puternic tensionat.

O funcție bine conturată în text au *verbele*, care sunt folosite fie pentru a indica exteriorizarea eului liric („a vedea", „a crește", „a se apropia", „a șuiera", „a răsări", „a preface"), fie pentru a sugera replierea acestuia („a acoperi", „a se teme", „a ascunde", „a se închide", „a îneca"). Poetul folosește aceste verbe la toate cele trei timpuri – prezent, trecut și viitor –, aducând fiecare o altă sugestie în text. Perfectul compus „a venit" sugerează un fapt obiectiv, un eveniment consumat, iar prezentul verbelor „mă tem", „mă apropii", „tac", „-nec", „șuier", „răsar", „prefac" sugerează o stare sau o proiecție imaginară. Singur, prezentul imperativului „acoperă" aduce în prim-plan rugămintea arzătoare adresată ființei iubite. Formele de viitor sunt toate populare și construite perifrastic cu conjunctivul „n-am să văd", „or să crească", „ai să te ascunzi", „o să se-nchidă" și, de aceea, ele accentuează ideea unei posibilități, nu a unei certitudini, ceea ce diminuează tristețea îndrăgostitului.

Tot în legătură cu formele verbale se observă folosirea tranzitivă a verbului „a răsări" în structura „Șuier luna și o răsar", prin care poetul argumentează forța creatoare, aproape demonică, pe care iubirea i-o conferă celui îndrăgostit. Din punctul de vedere al ***versificației***, *sextina* (strofa alcătuită din șase versuri) are rimă *împerecheată*, iar *rima* catrenului este *încrucișată*. *Măsura versurilor* este *inegală*, variind de la 7 la 15 silabe [7 silabe (10), 11 silabe (3, 5, 7, 8), 12 silabe (9), 13 silabe (6), 15 silabe (1, 2, 4)], ceea ce oferă poetului posibilitatea de a-și exprima ideile și sentimentele într-un ritm interior propriu, neîncorsetat de rigori prozodice. Și această poezie, la fel ca întreaga lirică a lui Nichita Stănescu, diferită ca formulă estetică de la un volum la altul, își are ***nota de originalitate*** în *bogăția metaforică a limbajului poetic*, în *lirismul* lui *pur* și în *„neprefăcuta și foarte complexa lui sinceritate"*, care caracterizează întregul volum *O viziune a sentimentelor*, socotit „romanul unei idile" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I).

„Testament"

Preocuparea lui Nichita Stănescu pentru definirea poeziei și a propriei concepții despre autor este evidentă în numeroasele sale arte poetice. Astfel, dintre poemele prin care încearcă să-și lămurească concepția despre cunoașterea prin artă, unele se numesc *„Ars poetica"*, *„Arta*

Scanned with OKEN Scanner

poetică", „*Arta poeziei*", „*Arta scrisului*", „*Artă poetică*", iar altele – „*Autoportret*", „*Poezia*", „*Poetul ca și soldatul*", toate vizând, chiar prin titlu, tema abordată. Alteori, mesajul se descifrează din parcurgerea întregului discurs liric, ca în „*Tonul*", „*Timbru*", „*Căutarea tonului*", „*Testament*" ș.a.

Ultima dintre poeziile menționate, „***Testament***", se înscrie ca idee pe linia cunoscutelor poezii cu același titlu semnate de Văcărescu și Tudor Arghezi, dar abordarea este una modernă, deși face parte din volumul „*În dulcele stil clasic*" (1970). Astfel, nu trebuie să înțelegem că „poetul renunță la temele lui și că dulcele stil clasic înseamnă o întoarcere la figurația poetică tradițională" (Eugen Simion, „*Scriitori români de azi*"). Așa se explică și faptul că această poezie poate fi asociată mai degrabă poeziei „*Joc secund*" („*Din ceas dedus*") a lui Ion Barbu, deoarece creația lui Nichita Stănescu reușește, ca și aceea a autorului amplului poem „*Riga Crypto și lapona Enigel*", concentrarea și esențializarea expresiei, încifrarea mesajului și ermetizarea enunțului poetic prin mijloace lingvistice specifice. Poetul nu provoacă ruptura cu înaintașii, nu-și propune un progres prin negație, ca avangardiștii, ci acumulează în mod creator experiența predecesorilor. „*Testamentul*" lui Nichita Stănescu nu este unul adresat urmașilor, ci poetul încearcă să definească actul poetic în sine, existența poetică văzută ca situație de comunicare.

Tema poeziei o constituie, de fapt, definirea specificului existenței poetice, superioare celei reale, concrete, dar insignifiantă în raport cu creația divină, cu care are totuși unele puncte comune. Prin „*Testament*", Nichita Stănescu exprimă o anumită concepție despre artă, izvorâtă din credința în forța creației.

Citând din această poezie („mă cârpesc cu vorbe, cu substantive, / îmi cos rana cu un verb, / Nobile paliative de serv [...] Căci trebuie să dăm și mărturie, / astfel nimica n-ar mai fi, / în dulce scriere târzie / ținând alături morți și vii"), Luminița Cocoș asociază numele poetului cu cel al lui Constantin Noica, afirmând: „El ca și Constantin Noica, în plan filozofic, sunt constructori în interiorul limbajului" („*Istoria didactică a literaturii române*", coord. Gheorghe Crăciun).

Ca ***structură***, poemul este format din cinci catrene cu rimă încrucișată, dar cu măsură variabilă, iar tonalitatea versurilor sugerează o stare de încântare în fața miracolului creației poetice, dar și una de neliniște, de înfrigurată căutare, care, în final, îmbracă forma unei atitudini dilematice, fiind valoarea condiției umane când derizorie, când plină de măreție.

Eul liric este autorul actului de comunicare, a cărui prezență este marcată prin forme pronominale și verbale de persoana I („mă cărpesc", „îmi cos", „scriu", „trupul meu" etc.), care se adresează unui interlocutor marcat prin forme pronominale de persoana a II-a („îți", „ți", „tu"), și vocativul „Doamne".

Poezia este concepută ca ***un monolog*** adresat, ca o confesiune lirică puternic marcată afectiv, încă din *strofa I* fiind sugerată strădania poetului de a face din actul de comunicare (sugerat de substantivele „vorbe", „substantive", „verb", toate din câmpul semantic al zicerii, al cuvântului) un „nobil paliativ". Acest fapt proclamă însăși superioritatea existenței poetice văzute ca act de comunicare, indiferent de condițiile în care se realizează.

În strofa a II-a, pentru poet, chiar existența umană, prin mijlocirea trupului, devine sinonimă actului de comunicare: „Îți scriu cu trupul meu viața / și mersul stelelor ți-l scriu". Există aici credința în „scrisa" fiecăruia, sintetizată și în fatalismul cuprins într-o structură paremiologică de tipul „ce ți-e scris în frunte ți-e pus", dar și concepția potrivit căreia „fiecare om își are steaua lui". „Ața", simbolul existenței, al cursului vieții, este cea care marchează trecerea inevitabilă a omului către veșnicie și corespunde în planul comunicării unei vocale: „Vocala cea mai lungă este ața / Cu care mortu-l cos, de viu". Actul de comunicare este adresat aici unui interlocutor capabil să înțeleagă efemeritatea condiției umane, a cărei existență va fi marcată prin efortul creației (al scrisului).

În strofa a III-a, adresându-se unui alt eu sau / și divinității (celălalt termen al actului de comunicare), poetul se solidarizează cu acesta (dovadă fiind folosirea persoanei I plural – „să dăm") în a-și dovedi prezența prin „mărturie", considerată un imperativ al existenței noastre („Căci trebuie să dăm și mărturie / astfel nimica n-ar mai fi"). Actul de comunicare de aspect scriptural („îți scriu cu trupul meu viața"), comunicarea poetică în sine pot institui o relație între extremele existenței prin suprimarea hotarului dintre viață și moarte: „În dulce scriere târzie /

Scanned with OKEN Scanner

ținând alături morți și vii". Acest fapt este posibil datorită cunoașterii superioare realizate prin artă, ea fiind capabilă astfel să asigure legătura cu trecutul, între generații, nu să uniformizeze.

După cum se observă, în primele trei strofe, actul de comunicare poate fi înțeles ca efect al vieții („Mă cârpesc cu vorbe [...] / Îmi cos rana", „Îți scriu cu trupul meu viața"), ca proiecție în celest („și mersul stelelor ți-l scriu"), dar și ca relație cu trecutul lumii („mortu-l cos, de viu", „ținând alături morți și vii").

În strofa a IV-a, poetul sugerează faptul că valoarea actului de comunicare este dublă – la nivel uman și divin. Nivelul comunicării umane este limitat, chiar sub forma lui poetică, apărând ca efect al vieții, ale cărei suferințe uneori le poate vindeca, pe când comunicarea la nivel divin este cauză a vieții: „Tu ombilic din care curge / vorbirea numai altor guri". Divinitatea este văzută aici ca un centru al universului („ombilic"), ei i se datorează ordinea cosmică, „rațiunea divină înzestrată cu capacitatea de a crea (de unde geneza lumii din cuvânt: la început a fost cuvântul)" (Eugen Simion, *„Scriitori români de azi"*, I). Divinitatea se identifică, de fapt, cu Cuvântul, relație care se remarcă și în primele propoziții din *„Evanghelia"* după Ioan: „La început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul".

Acest tip de comunicare, cea divină, produce incertitudine, căci se consumă dincolo de voința și de cunoașterea umană („fără să știu unde ne duce / în care dalbe viituri."), prin ea punându-se în valoare o ordine necunoscută omului.

Această incertitudine creează și tensiunea lirică *din strofa finală*, în care atitudinea dilematică se accentuează. Incapacitatea de a găsi o soluție, imposibilitatea de a ieși din dilemă sunt direct exprimate („Încât nu știu cine trăiește"). Poetul oscilează între credința superiorității comunicării divine („cuvântul") și a concreteții celei umane („trupul"), asociate, pe rând, purității zăpezii și, respectiv, „urmei" lăsate de lup, prin care se strică armonia comunicării. Repetiția adverbului dubitativ „poate", prezența celor două simboluri – „zăpada" și „urma lupului" – , antiteza „cuvânt"– „trup" vin să accentueze dramatismul condiției umane, care se poate salva doar prin creație, aceasta fiind și o formă superioară de cunoaștere față de realitatea concretă, dar inferioară celei divine: „Încât nu știu cine trăiește – / cuvântul poate, poate trupul, / Zăpada albă, Doamne, poate, / sau urma-n ea, pe care o lasă lupul ..." Astfel, poetul stabilește o ierarhie a tipurilor de cunoaștere și de comunicare – cea obiectivă, cea subiectivă și cea divină –, proclamând, nu fără oarecare reținere provenită din incertitudine, superioritatea celei divine. Este, de fapt, o pendulare permanentă între concret și abstract, între obiectiv și subiectiv, dar și între uman și divin.

Poezia impresionează, ca și întreaga creație a lui Nichita Stănescu, prin esențializarea expresiei, densitatea ideilor, prin multitudinea și ineditul simbolurilor, ca și prin caracterul șocant al alăturării termenilor: „mă cârpesc cu vorbe", „îmi cos rana", „mortu-l cos" etc. Gravitatea tonului este totuși diminuată prin aparența de joc pe care autorul *„Necuvintelor"* o dă poeziei sale, în ciuda rafinării expresiei ca un scop în sine. Aceasta este, de fapt, o caracteristică a întregului volum căruia această poezie îi aparține.

Scanned with OKEN Scanner

8. POSTMODERNISMUL

Denumirea curentului, realizată cu ajutorul prefixului „*post-*", fixează din punct de vedere istoric locul acestuia. Şi acest curent trebuie, deci, raportat, ca şi neomodernismul, la modernismul interbelic. Spre deosebire de neomodernism, care reia temele perioadei dintre cele două războaie, reînnodând legătura cu literară populară a acesteia, postmodernismul intenţionează să nu se mai înscrie într-o anumită evoluţie a literaturii.

Postmodernismul se deosebeşte şi de modernismul interbelic care contesta tradiţia şi se detaşa de ea, sincronizându-se cu spiritul veacului, prin recuperarea întregii experienţe estetice anterioare, pe care o tratează însă într-o manieră ironică, ludică, parodică. Trecutul nu poate fi distrus, „pentru că distrugerea lui duce la tăcere şi de aceea trebuie revizuit: cu ironie, cu candoare" (Umberto Eco, *Marginalii şi Glossa la Numele trandafirului*). Postmodernul „nu este anarhic" asemenea modernului, iar „pentru el tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic şi ironic" (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*).

Postmodernismul ***este caracterizat*** „în planul atitudinii auctoriale" de „o tendinţă de recâştigare a valorilor umane «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea» lumii şi a fiinţei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poetice, plasarea la un nou nivel al conştiinţei critice încorporate în text, apte să dubleze ca nicicând spontaneitatea talentului cu premeditarea efectelor şi cu controlul lor atent" (Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*).

Postmodernii scriu, aşadar, o poezie a realului, a cotidianului, care coboară în stradă. Sub aspect artistic, se observă extinderea narativităţii asupra poeziei şi criticii, mai ales sub forma scriiturii tip jurnal, cultivarea efectelor exprimării directe, în care metafora pierde poziţia privilegiată. Se apelează la citat, colaj, parodie şi la alte forme de intertextualitate.

În ciuda diversităţii „vocilor" postmoderniste, se poate constata existenţa unor ***trăsături comune*** în operele poeţilor optzecişti, amintite de Florentina Sâmihăian în *„Limba şi literatura română. Concepte operaţionale..."*: „arbitrariu, aleatoriu, autoreferenţialitate, biografism, dezintegrare, deconstrucţie, mişcare browniană, indeterminare, ireversibilitate, reactivism, pluralism, intertextualitate, primordialitatea textului". Trăsături apropiate de acestea, unele chiar identice, sunt amintite şi de autoarele *„Compendiului de teorie şi critică literară..."* – Camelia Gavrilă şi Mihaela Doboş: „desolemnizarea discursului, valorificarea prozaismului, cuprinderea diversităţii realului, refuzul stilului înalt, ermetic şi impersonal, valorificarea creativă şi recuperatoare a stilurilor poetice consacrate, prin ironie, parafrază şi parodie, practicarea unei poetici a concretului şi a banalului, receptivitatea faţă de livresc, în forma intertextualităţii, a metatextualităţii şi transtextualităţii".

Pionieri ai postmodernismului în poezie pot fi consideraţi Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu, elemente postmoderne întâlnindu-se şi în operele neomoderniştilor Nichita Stănescu şi Marin Sorescu. Lor li se adaugă nume de poeţi care au debutat în jurul anului 1980: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Muşina.

„Ciocnirea"

de Mircea Cărtărescu

Poemul „*Ciocnirea*" face parte din volumul intitulat în mod sugestiv „*Totul*" (acompaniat de un la fel de sugestiv moto, împrumutat de la Dostoievski: „Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos, pentru că-i adevărat"). Volumul, în ansamblul său trădează efortul poetului de a înlocui – în cel mai autentic spirit postmodern, relativist şi permisiv – „ideea Totului absolut cu un ansamblu de Toturi", după cum, pe bună dreptate, remarca Andrei Bodiu (v. *Mircea Cărtărescu. Monografie*), fiecare poem în parte fiind un amestec inedit de livresc şi invenţie, ludic şi seriozitate.

Ceea ce ne atrage de la bun început atenţia în *Ciocnirea* este mişcarea amplă, preponderent epică a poemului, lungimea multora dintre versuri amintind, pe de o parte, de „vârste" apuse ale literaturii (de romantism, de pildă), pe de altă parte, de experimentalismul avangardelor şi de fanteziile onirişti lor. Absenţa voită a rimei şi ritmului favorizează o astfel de desfăşurare, iar

Scanned with OKEN Scanner

8. POSTMODERNISMUL

Denumirea curentului, realizată cu ajutorul prefixului „*post-*", fixează din punct de vedere istoric locul acestuia. Şi acest curent trebuie, deci, raportat, ca şi neomodernismul, la modernismul interbelic. Spre deosebire de neomodernism, care reia temele perioadei dintre cele două războaie, reînnodând legătura cu literară populară a acesteia, postmodernismul intenţionează să nu se mai înscrie într-o anumită evoluţie a literaturii.

Postmodernismul se deosebeşte şi de modernismul interbelic care contesta tradiţia şi se detaşa de ea, sincronizându-se cu spiritul veacului, prin recuperarea întregii experienţe estetice anterioare, pe care o tratează însă într-o manieră ironică, ludică, parodică. Trecutul nu poate fi distrus, „pentru că distrugerea lui duce la tăcere şi de aceea trebuie revizuit: cu ironie, cu candoare" (Umberto Eco, *Marginalii şi Glossa la Numele trandafirului*). Postmodernul „nu este anarhic" asemenea modernului, iar „pentru el tradiţia este o povară purtată cu graţie, asumată critic şi ironic" (Nicolae Manolescu, *Despre poezie*).

Postmodernismul ***este caracterizat*** „în planul atitudinii auctoriale" de „o tendinţă de recâştigare a valorilor umane «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea» lumii şi a fiinţei care (se) transcrie; iar în planul mecanismelor poetice, plasarea la un nou nivel al conştiinţei critice încorporate în text, apte să dubleze ca nicicând spontaneitatea talentului cu premeditarea efectelor şi cu controlul lor atent" (Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*).

Postmodernii scriu, aşadar, o poezie a realului, a cotidianului, care coboară în stradă. Sub aspect artistic, se observă extinderea narativităţii asupra poeziei şi criticii, mai ales sub forma scriiturii tip jurnal, cultivarea efectelor exprimării directe, în care metafora pierde poziţia privilegiată. Se apelează la citat, colaj, parodie şi la alte forme de intertextualitate.

În ciuda diversităţii „vocilor" postmoderniste, se poate constata existenţa unor ***trăsături comune*** în operele poeţilor optzecişti, amintite de Florentina Sâmihăian în *„Limba şi literatura română. Concepte operaţionale..."*: „arbitrariu, aleatoriu, autoreferenţialitate, biografism, dezintegrare, deconstrucţie, mişcare browniană, indeterminare, ireversibilitate, reactivism, pluralism, intertextualitate, primordialitatea textului". Trăsături apropiate de acestea, unele chiar identice, sunt amintite şi de autoarele *„Compendiului de teorie şi critică literară..."* – Camelia Gavrilă şi Mihaela Doboş: „desolemnizarea discursului, valorificarea prozaismului, cuprinderea diversităţii realului, refuzul stilului înalt, ermetic şi impersonal, valorificarea creativă şi recuperatoare a stilurilor poetice consacrate, prin ironie, parafrază şi parodie, practicarea unei poetici a concretului şi a banalului, receptivitatea faţă de livresc, în forma intertextualităţii, a metatextualităţii şi transtextualităţii".

Pionieri ai postmodernismului în poezie pot fi consideraţi Leonid Dimov şi Mircea Ivănescu, elemente postmoderne întâlnindu-se şi în operele neomoderniştilor Nichita Stănescu şi Marin Sorescu. Lor li se adaugă nume de poeţi care au debutat în jurul anului 1980: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Alexandru Muşina.

„Ciocnirea"

de Mircea Cărtărescu

Poemul „*Ciocnirea*" face parte din volumul intitulat în mod sugestiv „*Totul*" (acompaniat de un la fel de sugestiv moto, împrumutat de la Dostoievski: „Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos, pentru că-i adevărat"). Volumul, în ansamblul său trădează efortul poetului de a înlocui – în cel mai autentic spirit postmodern, relativist şi permisiv – „ideea Totului absolut cu un ansamblu de Toturi", după cum, pe bună dreptate, remarca Andrei Bodiu (v. *Mircea Cărtărescu. Monografie*), fiecare poem în parte fiind un amestec inedit de livresc şi invenţie, ludic şi seriozitate.

Ceea ce ne atrage de la bun început atenţia în *Ciocnirea* este mişcarea amplă, preponderent epică a poemului, lungimea multora dintre versuri amintind, pe de o parte, de „vârste" apuse ale literaturii (de romantism, de pildă), pe de altă parte, de experimentalismul avangardelor şi de fanteziile onirişti lor. Absenţa voită a rimei şi ritmului favorizează o astfel de desfăşurare, iar

Scanned with OKEN Scanner

faptul că versurile nu au majusculă nici măcar la începutul unei fraze noi fluidizează ideile poetice până într-atât, încât curgerea lor devine halucinantă, urmând concomitent o gradație ascendentă.

Ca în multe alte poeme, autorul începe, și de această dată, prin notarea unui fapt banal, cu care oricare dintre noi s-ar putea confrunta în viața de zi cu zi: „într-un târziu am încercat să îți dau telefon, dar telefonul murise", pentru ca deja din versul al doilea să pregătească „decolarea" spre cealaltă realitate, a visului și a fanteziei: „receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului / și am găsit fierul ruginit, plin de viermi". Treptat, asemenea unui bulgăre de zăpadă în rostogolire, acumulările succesive conduc textul către o întorsătură cum nu se poate mai fantezistă, Cărtărescu arătându-se neîntrecut ori de câte ori este vorba de a provoca vertijuri lingvistice și imaginative: „...l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din pioneze cu tencuială cu tot, / am tras de el până am început să apropii / metru cu metru cartierul tău de al meu / turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare / încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu, de amurg, dintre case / încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare / pulsând în aerul ars, ca de fulger." Procedeele cele mai frecvente sunt, după cum se poate observa, enumerarea și repetiția (nu este deloc întâmplătoare reluarea secvenței „trăgeam de fir", repetată, cu mici variațiuni, de trei ori în partea mediană a poemului, și nici aceea a gerunziului „arzând", din final).

Pe de altă parte, nu trebuie neglijată însemnătatea spațiului acestei ciocniri erotice, orașul (mai precis, Bucureștiul), mișcarea de apropiere fantastică a celor două cartiere, prin tragerea firului telefonic, aduce în prim-plan elemente dintr-un bogat registru referențial (*foișorul de foc, statuia lui c. a. rosetti, consiliul popular al sectorului doi, strada latină*), facilitând așa-numita „priză la real", despre care s-au scris deja multe pagini. Însă elementul esențial rămâne, dincolo de tentativa de cartografiere a spațiului bucureștean, reevaluarea subterană a raporturilor dintre lume și literatură, dintre real și imaginar. „Oglinda purtată de-a lungul unei oglinzi" (cum notează altundeva autorul) nu este, în fapt, obedientă față de real, ci îl relativizează, oglindind adesea deja oglinditul. De pildă, chiar din poemul de față, ceea ce se reține în primul rând este imaginea unei „realități" ieșite din parametrii normalității, suferind o metamorfoză bruscă, neașteptată. În plus, nu trebuie neglijată însemnătatea pe care tehnica raportării tandru-ironice (specifică postmodernismului) o capătă de această dată. Simpla prezență a unor elemente ce țin, mai mult sau mai puțin, de un imaginar al spaimei (*viermii, păianjenii, furnicile*) nu contribuie pur și simplu la conturarea unei atmosfere sumbre, ci mai curând funcționează ca semn cultural, evocând o întreagă tradiție literară, care face apel la o astfel de recuzită (de la romanele gotice, să spunem, până la romantismul „macabru și lugubru"). „Postmodernul nu creează, ci mimează, ia în derâdere, fantazează", nota undeva Mircea Cărtărescu și, într-adevăr, nici unul dintre textele sale nu trebuie socotit „inocent" din acest punct de vedere. Esențial rămâne apetitul livresc al unui autor erudit, care va atinge în *Levantul* performanța de a rescrie istoria poeziei românești.

Poezia *Ciocnirea* – descriind, de fapt, care descrie, în fond, o mișcare centrifugală – pare construită, la nivel stilistic, sub impulsul unei astfel de mișcări. Nu întâmplător, Al. Cistelecan remarca, analizând mecanismul poeziei lui Mircea Cărtărescu, o anumită „tendință de fugă spre infinit a textului", care pare că se lungește și se lățește în toate părțile. „Din cauza acestei energii incontrolabile a cuvântului – observa criticul – poemele ajung la o stare holografică a imaginației. Sensul se naște ca un produs târziu al senzației, iar valențele simbolice, dacă nu se pierd, sunt sufocate. Problemele construcției poetice devin mult mai complicate în acest spațiu al inițiativei particulare a cuvântului care e poemul. Mircea Cărtărescu construiește în plin vacarm seismic și armătura sa ondulează mereu" (Al. Cistelecan, *Generația și polii ei*, în Gh. Crăciun, *Competiția continuă ... Generația '80 în texte teoretice*).

Este, apoi, foarte interesant de remarcat modul în care imaginile interiorului alternează cu cele ale exteriorului (de la carcasa telefonului, în care „își prinseseră păianjenii pânza", până la spațiul vast, „al cerului violaceu, de amurg, dintre case"): avem de-a face cu o evidentă mișcare de deschidere, pentru ca, în final, dintr-un respect al simetriei, să revină imaginile interiorului – „păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru". Dacă încercăm, însă, o interpretare care să țină seama de spiritul în care este conceput volumul, în ansamblul său, recunoaștem aici modelul universurilor incluse unul într-altul, după modelul matrioștelor sau al cutiilor

Scanned with OKEN Scanner

chinezești, model atât de caracteristic pentru literatura postmodernă, în general (și pentru cea a lui Cărtărescu, în particular). Se poate observa cât de fertilă este pentru literatura actuală ideea înlocuirii *Totului absolut* cu un *ansamblu de toturi*, care se întrepătrund sau se confruntă, intră în conflict sau fuzionează, într-un spectacol al literaturii și al existentului, al ficțiunii și al realității.

Întregul text poate fi citit ca o hiperbolă extinsă, în care își găsește locul comparația năstrușnică, procedeu care, cel mai adesea, generează o bruscă răsturnare de perspectivă („ca un sfânt indian făcând trapezul pe ape / statuia lui c. a. rosetti aluneca spre miliție", „casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var"), oximoronul („arzând cu ghețuri albastre") sau personificarea căutat naivă, în spiritul unui desen animat („strada latină zâmbi").

Dintre elementele ce țin de prozodie, ca pondere în economia poemului, domină ingambamentul, procedeu ce fluidizează ideile poetice, favorizând totodată ștergerea contururilor dintre text și realitate.

„Levantul"
de Mircea Cărtărescu

În *Levantul* (1990), esențial rămâne, în primul rând, apetitul livresc al unui autor care – folosind tehnici sofisticate, ce merg de la pastișă la parodie și la manipularea ingenioasă a intertextului, a aluziei culturale – rescrie întreaga istorie a poeziei românești.

Levantul lui Mircea Cărtărescu este, așadar, ***o epopee cu totul atipică***, din perspectiva accepțiunii tradiționale a termenului, avându-și ***punctul de plecare*** într-una dintre *Scrisorile către V. Alecsandri* ale lui Ion Ghica, mai precis în cea intitulată *Din timpul zaverei*, care prezintă Eteria grecească din 1821: „Poetul Rigas – îi povestește Ghica prietenului său – fostul secretar al lui Alexandru-vodă Ipsilante, în unire cu Scufa, un negustător epirot din Odesa, cu profesorul Santo farmazonul și cu arhimandritul Diceu, înființase o societate secretă cu numele de *Eterie* (tovărășie). Acei care se prindeau frați de cruce mergea în biserică îmbrăcați în haine de sărbătoare și acolo, la ușa altarului, se înțepau fiecare cu un ac la brat până scotea o picătură de sânge, pe care celălalt o lua cu limba; schimbau armele unul cu altul și pronunțau cuvintele: *Viața ta a mea și sufletul meu al tău*... Lozinca sau parola de recunoaștere între soți era cuvântul *țaruchi* (opincă), la care celălalt răspundea *paluchi* (par)..." (apud Florin Manolescu, *Exegi monumentum...*, în *Litere de tranziție*).

Înainte de a prezenta, pe scurt, „subiectul" *Levantului*, ar fi poate util să trecem în revistă câteva dintre caracteristicile epopeii. Aceasta este definită de manualele școlare ca specie a genului epic, de mari dimensiuni, în care sunt narate faptele de vitejie ale unor eroi sau națiuni, în conflict intervenind nu de puține ori forțe supranaturale. După ce cunoaște o largă circulație în Antichitate și Evul Mediu timpuriu (de la *Iliada* și *Odiseea*, atribuite lui Homer, până la *Eneida* lui Virgiliu, *Edda*, *Mahabharata*, *Cântecul lui Ghilgameș*), prin secolele XVI-XVII, această specie literară, considerată inițial nobilă, cunoaște variante parodice (comico-eroice), cum se întâmplă în cazul unor opere scrise de Scarron, Pulci, Pope, iar, în literatura română, un exemplu potrivit este „*Țiganiada*" lui Ion Budai-Deleanu.

Cu aceasta din urmă, epopeea postmodernă a lui Mircea Cărtărescu are evidente afinități, detectabile pe două paliere diferite. Andrei Bodiu a sesizat foarte bine natura acestor duble corespondențe. „Opera postmodernă – scrie criticul din Brașov – *Levantul* se raportează la referentul cultural în două moduri. El devine gen proxim, dar e, pe de altă parte, și integrat în corpul epopeii. *Țiganiada* e un model, dar epopeea lui Budai-Deleanu e și parte a textului epopeii. La fel se întâmplă și cu *Conrad* al lui Dimitrie Bolintineanu" (Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie*). Desigur, pentru a rezolva aparentul paradox, se poate recurge la o formulă foarte des folosită în critica ultimilor ani. E vorba de așa-numita *hibridizare* postmodernă (ștergerea granițelor dintre genuri și specii, ca și cea dintre diversele surse culturale), însă fondul problemei rămâne neelucidat. În parte, pentru că, în textul lui Mircea Cărtărescu, fantezia debordantă are o pondere copleșitoare, fiind oricând gata să contrazică orice formule, în parte, pentru că, principiul repetiției (al similitudinii, al afilierii regresive și al înscrierii deformatoare) este, în fapt, mult mai vechi decât postmodernismul, căpătând, ce-i drept în ultima vreme, un caracter de urgență.

Scanned with OKEN Scanner

În linii mari, subiectul epopeii lui Mircea Cărtărescu pleacă, după cum spuneam, de la savuroasa scrisoare a lui Ion Ghica. Eroul principal, Manoil, care amintește – mai e nevoie să o spunem? -- de *Conrad* al lui Bolintineanu (după cum, acesta, la rându-i, ne trimite cu gândul la *Child Harold* al lui Byron, încă o dovadă că, de fapt cărțile se nasc din cărți), colindă Marea Mediterană în căutare de „aliați" împreună cu care să îl răstoarne din scaun pe domnitorul fanariot, arghirofil și tiran. Întâlnindu-se – după peripeții întortocheate – cu sora sa, Zenaida, și cu piratul aromân, Iaurta Chiorul, pornesc cu toții într-o călătorie spre București, pentru a-și realiza planul. În drum, poetul și ceata lui Iaurta poposesc pe insula Hosna, locuită de un inventator excentric, Leonidas Ampotrofagu. Acesta din urmă, îndemnat de soția lui, Zoe (aluzia culturală la *Scrisoarea pierdută* a lui I. L. Caragiale este transparentă!), se alătură cauzei răzvrătiților, cărora le pune la dispoziție o „mongolferă", cu care să poată ajunge mai repede la „Bucuresci", pentru a-l răsturna pe vodă. Însă aventurile eroilor sunt departe de a lua sfârșit, căci balonul se prăbușește pe insula H din Hellespont. „Căuzașii" pătrund în interiorul unui munte, unde zâna Hyacint, asemenea oracolelor din epopeile tradiționale, le face o prorocire nu prea lesne de înțeles. Are loc apoi – ca o corespondență a motivului epopeic al coborârii în infern – o incursiune a lui Manoil în ținutul fermecat al *Halucinariei,* unde o „cetate dăltuită în porfir" adăpostește șapte statui uriașe. Surpriza constituie faptul că fiecare i se adresează lui Manoil în versuri ce evocă șapte experiențe poetice cruciale pentru literatura noastră: Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Nichita Stănescu și... Mircea Cărtărescu. Experimentul fusese încercat de autor, într-o primă fază, într-un text mai vechi, și anume *O seară la Operă,* text de pe acum celebru, inclus în volumul *Poeme de amor* (1983). Ceea ce poate surprinde, însă, în pasajul similar din *Levantul* este miza autoreferențială. Circularitatea se instituie, ca și în *Insula* lui Ion Groșan, prin citarea versurilor cu care se deschide *Levantul,* poemul părând că se autogenerează la nesfârșit: „Mai încolo ce-o să fie, la-nceput dă nou mileniu, / Nice Domnul nu cunoaște, nice înger, nice geniu. / Uite, suntem la picioare statuei dă sticlă pură. / Ci grăește blând prieten, hai deschide a ta gură ! // « Floarea lumilor, val verde cu lucori de petre rare, / Mări pe care vase d-aur port piper și scorțișoare, / Părând piepteni trecuți molcom printr-un păr împarfumat, / Strop de rouă-n care ceriul e cu nouri mestecat, / O, Levant, în cari zefirul umflă-ai săi obraji de zeu, / Cu simțiri aprinse umpli neguros sufletul meu!»" (or, aceste din urmă versuri sunt tocmai cele cu care se deschide epopeea!).

După alte întâmplări năstrușnice – narate cu vervă și cu o mulțime de digresiuni – răzvrătiții pun, în cele din urmă, stăpânire pe palat, dar Manoil refuză să preia domnia, astfel încât pe tron ajunge Iaurta Chiorul, care se dovedește la fel de ticălos ca și fanariotul detronat. Manoil și prietenii lui evadează din lumea fictivă a epopeii, în lumea – ficționalizată!?! – în care trăiește scriitorul Mircea Cărtărescu. Lumea de hârtie își prelungește existența într-o „poveste fără de sfârșit", unde, după cum observă criticul Nicolae Manolescu (*„Comedia literaturii"*, *România literară* nr. 47-48, 1990), „jocul de-a literatura pare [...] mai important decât orice altceva."

În primul fragment uimește ușurința cu care poetul descrie invențiile Ampotrofagului de pe insula Hosna – insula fiind un spațiu predilect, de la Odiseea încoace, al utopiilor și distopiilor din toate vremurile, de la Morus la Huxley, să spunem. În fragmentul amintit, întâlnim, pe lângă „roți dințate unse cu lichid de frână", „arce rupte", „cruci de Malta prinse tare în șurupe", „cremaliere știrbe", o mașinărie „mare cât hambarul" care culege fructe „cu trei dește de aramă" și o alta, care, exact ca într-un film de desene animate, „înșfacă iute / Un pirat ce se holbase prea aproape dă volute / și îl bagă-ntr-o chilie cu o poartă de oțel: / Într-o clipă-l scuipă proaspăt, pomădat, spălat și chel"; în fine, o a treia mașinărie, cu totul ieșită din comun, freca „stâncă tare de subt dânsa, până când se străvedea / Pân grosimea Terei alte continenturi, Antipozii / Cu orașe răsturnate, unde umbla ca nerozii / Oamenii cu gaibe-ntoarse și cu capul tot în jos". Perplexitatea cetei de răzvrătiți față de ceea ce li se oferă vederii coincide, în parte, cu reacția cititorului, ironia rezultând, de astă dată din dublarea perspectivei. În fața avalanșei de năstrușnicii izvodite de fantazia poetului – „formă ce coprinde informul" –, cititorul are impresia că pătrunde într-un tărâm vrăjit, așa cum altădată pătrunsese Alice prin vizuina iepurelui de câmp. În sprijinul „fantaziei" vine apoi limbajul cu totul atipic, surprinzător nu numai în comparație cu cel obișnuit, cât și în raport cu acela al poeziei contemporane, în general. În *Levantul* se amalgamează, practic, forme lingvistice multiple și variate, în care se pot recunoaște adeseori – remarca are deja ea însăși o vârstă

venerabilă – „citate" din texte sau din stiluri literare aparținând unor vremuri mai apropiate sau mai îndepărtate. Peste tot la Cărtărescu ne întâmpină un amestec năucitor de termeni proveniți din toate registrele limbii, inclusiv din cele neoficiale și nepoetice, de genul argoului, conversației, anecdotelor și buletinelor de știri, prin care se subminează prestigiul grandilocvenței și al triumfalismului, ridicate mai demult (în speță, în modernism) la rangul de legi ale poeziei.

În *Levantul*, surpriza este permanent întreținută prin intermediul contrastului dintre elementul arhaic, istoricizat și ceea ce ține de orizontul de așteptare al cititorului contemporan. Întâlnim, de pildă, fonetisme regionale evocând scrierile poeților munteni de la mijlocul veacului al XIX-lea (*pă, dă, dân, vro, subt, pân, dântr-o*), alături de neologisme foarte specializate (*trilobiți, supernove, elici, pangolin*), forme lexicale și morfologice ieșite din uz (*aferim, pergaminturi, patemi, continenturi*), dar și inversiuni sintactice, specifice începuturilor poeziei noastre (*Dară sufer și stejarii, suferit-au trilobiți*), regionalisme și arhaisme rare, prin care textul capătă o savoare aparte (*sâneață, muchelef*), alături de expresii argotice sau termeni greu clasificabili. Uimește apoi lejeritatea cu care se face trecerea de la un plan și de la un univers la altul; chiar la început, se produce, la un moment dat, o bruscă schimbare de ton, de atitudine, care s-ar putea explica, la nivelul compoziției, prin nevoia unei alternanțe, a unui respiro. După descrierea, năucitoare prin materialitatea ei, a numeroaselor mașinării din insula Hosna, urmează o meditație – în nota celor eminesciene – asupra zădărniciei lucrurilor omenești: „Căci planeți sunt fiecare, cu popoare și cu regi, / Floră, faună întreagă, legi pe care nu-nțelegi, / Cu istorii sângeroase, cu invenții, cu mari genii, / Cu stăpâni și sclavi, cu boale, cu cristaluri, cu milenii."

În cel de-al doilea fragment din *Levantul*, ne întâmpină, de asemenea, ecouri eminesciene (cu vagi reminiscențe, prezente, de altfel, chiar la autorul *Scrisorilor*, din Alexandrescu, Alecsandri și Bolintineanu); monologul „feei Hyacint" pastișează discursul tipic romantismului eminescian, atât la nivel conceptual (zădărnicia oricărei încercări de a schimba cursul ireversibil al lumii exterioare), dar mai cu seamă la nivel stilistic. Recunoaștem chiar formule preluate *tel quel* („cari eu nu pot pricepe", „călcâiul de nebuni și de mișei", „punt ridicul"), alături de întorsături de frază, interogații retorice, epitete, comparații și metafore à *la manière de...* Însă, cu toate acestea, a considera *Levantul* opera unui autor romantic ar fi o gravă eroare de interpretare, căci esențială rămâne, în cazul lui Cărtărescu, distanțarea ironică, virtuozitatea stilistică a combinațiilor fiind un pandant al spiritului ludic, iar inventivitatea, un ecou al lecturilor celor mai diverse.

La fel stau lucrurile și în fragmentul în care este descris, cu lux de amănunte, eșecul planului defensiv al domnitorului. „Caicul aurit / Cu pânze de borangic" pare coborât din baladele populare românești, dar amintește, în același timp, de cântecele goliardice din medievalitatea noastră târzie. Efectul este obținut, de această dată, prin mimarea unui mecanism prozodic ușor de recunoscut, dar și prin dozarea savantă a contrastelor și a suspansului.

În ansamblu, *Levantul* lui Mircea Cărtărescu rămâne o operă greu de clasificat (și, din păcate, aproape intraductibilă), care își propune să rescrie, în cheie ludic-ironică, întreaga istorie a poeziei românești. Iar, în ceea ce privește stabilirea unor posibile genealogii, un punct de plecare util ni se oferă chiar din titlu. Ion Bogdan Lefter sesiza eficacitatea unei asemenea chei de lectură. Cu ajutorul ei descoperim, într-adevăr, „o panoramă ca și exhaustivă a ceea ce a fost numit *balcanism literar*", cu tot ceea ce poate presupune aceasta, inclusiv amestecul de „autenticitate *joasă*, suculentă și de înalt rafinament" (Ion Bogdan Lefter, *În Levant, citind „Levantul"*). Și este aproape de prisos să mai adăugăm faptul că, într-o asemenea întreprindere curajoasă, un rol esențial îi revine „fantasiei", invocată, de altfel, chiar în deschiderea *Cântului al zecelea*: „Fantasie, fantasie... formă ce coprinzi informul, / Șoaptă ce șoptești tăcerea und' scânteie cloroformul / Ca și vinul dân pocalul revărsat, dân sântul Graal!"

Scanned with OKEN Scanner

„Georgica a IV-a"
de Mircea Cărtărescu

Poezia face parte din volumul de debut al lui Mircea Cărtărescu, *„Faruri, vitrine, fotografii"* (1981), volum structurat în ***cinci mari secvențe***: *„Căderea"*, *„Calea regală"*, *„Fotografii"*, *„Georgicele"* și *„Jocuri mecanice"*. Semnificativ este fără doar și poate faptul că ***titlul ciclului*** din care face parte *„Georgica a IV-a"* trimite în mod explicit la opera poetului latin Virgiliu (70–19 î.H.), cu alte cuvinte, la opera unui autor de „texte fondatoare", canonic prin excelență și asociat nu de puține ori cu perioada cristalizării „mitului" literaturii europene occidentale. Tratarea este, evident, parodică și ironică, în spiritul concepției lui Umberto Eco, potrivit căreia trecutul nu trebuie și nu poate fi ignorat, fără a ne prăbuși în tăcere (să ne gândim, de pildă, la impasul avangardelor), ci, dimpotrivă, trebuie „revizitat" cu umor și detașare ironică.

Pe de altă parte, în *„Georgicele"* lui Mircea Cărtărescu putem detecta cu ușurință și un alt tip de intenție „parodică", vădit polemică, de astă dată, orientată împotriva imaginii idilice a satului impuse de sămănătoriști și perpetuate cu bună știință de propaganda comunistă. Din acest punct de vedere, *„Georgicele"* cărtăresciene se situează pe același palier cu volumele lui Marin Sorescu din seria *„La lilieci"*, cu *„Un potop de simpatii"* al lui Petre Stoica sau, din generația '80, cu *„Lecțiile deschise ale profesorului de limbă franceză A.M."* de Alexandru Mușina. Nu întâmplător, la scurtă vreme după apariția volumului de debut al lui Cărtărescu, criticul Nicolae Manolescu caracteriza *„Georgicele"* în felul următor: „E vorba de douăsprezece scurte poezii, care reconstituie, oarecum în felul lui Petre Stoica din «*Un potop de simpatii*», dar împingând sarcasmul și parodicul mult mai departe, universul deruralizat al satului contemporan. Intenționat anecdotice, utilizând clișeul jurnalistic, poanta și calamburul [...], aceste poezii sunt spirituale fără să fie profunde" (Nicolae Manolescu, *Un poet despre care se va mai vorbi*, în „România literară" nr. 3/1981).

Ceea ce trebuie să fi părut însă extrem de subversiv în perioada respectivă este tocmai „sarcasmul distrugător" (Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu – monografie*) al acestor texte, în care cititorul putea identifica sloganuri și comportamente ale vremii, alături de termeni din mai toate registrele vocabularului și de aparent inofensive aluzii livrești. Imaginea satului, în viziunea lui Cărtărescu, este un imens simulacru, iar țăranul, un personaj tragi-comic, ascultând, sub umbra fagului, cântecul greierilor și al lui Ioan Alexandru, „legându-și copiii de pruni și de ostrețe", în timp ce el merge „sub talpa casei", să vizioneze acolo „un film cu galinacee", sau se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale „de situația din Cipru și Liban".

„Georgica a IV-a" surprinde (ca și celelalte 11 *„Georgice"*, de altfel) atât prin lexicul poetic cu totul atipic, amestec de prozaisme, elemente împrumutate din limbajul jurnalistic („situația din Cipru și Liban", „lumea a treia") sau publicitar („cu gerovital se duc ridurile ca-n palmă"), cât și prin alternanța, la fel de neașteptată, a mărcilor prezenței „vocabularului" în text. Astfel, dacă în primele șase versuri, relatarea la persoana a III-a singular este mai degrabă neutră („țăranul de când cu electrificarea / înțelege cum stau lucrurile pe planetă [...] / pândește sateliții și le smulge aparatura electronică"), în cea de a doua parte își fac deodată simțită prezența indicii personali (de persoana I plural și singular, ca și de a II-a plural): „bă plozilor nu uitați bateriile solare / să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole / cu cârnăciori produși la Feteși..."

Acest aspect demonstrează, înainte de toate, că structura poetică a *„Georgicelor"* se caracterizează, la un prim nivel, printr-o evidentă flexibilitate și permisivitate (cum am putea interpreta altfel folosirea masivă a limbajului comun cu efecte artistice?); pe de altă parte, nu trebuie să uităm că, în literatură, adeseori o mare libertate se naște dintr-o mare constrângere, iar sinceritatea – după cum nota, într-un articol, Cărtărescu însuși – nu trebuie confundată cu efectul de sinceritate, care presupune în fond un rafinament extern.

Merită o atenție specială ultima secvență a textului, care trimite în mod evident la poemul lui Tudor Arghezi. Prezența citatului arghezian în finalul *„Georgicei a IV-a"* (cum se întâmplă, în altă parte, cu versuri din Bacovia – „sunt fericit călare pe gâtul / copiilor mei și pe hectarul de lobodă prelungă asemenea / figurii pașoptiștilor, sunt fericit. / nevastă ca să mor cu

zâmbetul pe buze / te uită cum ninge decembre, citeşte-mi / ceva din marcuse"), deşi vădeşte în mod clar intenţia parodică a autorului, nu anihilează cu totul un anumit tragism subteran („[...] dragii mei copchiii mei ce să-i faci / aşa e jocul / arză-l-ar focul"). „Jocul" absurd, deşi ţintă a unei amare ironii, nu este, până la urmă, nici amuzant şi nici gratuit. Andrei Bodiu avea dreptate să afirme că „umorul şi vitalitatea sunt doar coordonatele de suprafaţă ale acestor poeme, care în profunzime conturează portretul *ţăranului* ca *om fără însuşiri*" (Andrei Bodiu, *op. cit.*).

Deşi nu s-au aflat în centrul comentariilor critice la data apariţiei volumului de debut al lui Cărtărescu, „*Georgicele*" constituie, fără doar şi poate, un grupaj de poeme demn de toată atenţia şi care, în plus, nu şi-a diminuat valoarea o dată cu trecerea timpului aproape deloc. Surprinzător este faptul că, la începutul anilor '80, asemenea versuri au scăpat vigilenţei cenzurii.

Florin Iaru

Florin Iaru (pseudonimul lui Florin Râpă) s-a născut în anul 1954 şi este absolvent al Facultăţii de Litere din Bucureşti. El este unul dintre reprezentanţii acelei tendinţe îndeobşte cunoscute în literatura română contemporană sub numele de „optzecism literar". Termenul prezintă o circulaţie extrem de largă şi, totodată, anumite inconveniente, asupra cărora nu este cazul să insistăm aici. Este suficient să spunem că absolutizarea criteriului generaţionist a dus uneori la instaurarea de sinonimii forţate, care nu se justifică decât în parte. Una dintre ele este aceea dintre optzecism şi postmodernism. Volumele publicate de Florin Iaru („*Cântece de trecut strada*", 1981; „*La cea mai înaltă ficţiune*", 1984; „*Înnebunesc şi-mi pare rău*", 1990), ca şi versurile apărute în antologia „*Aer cu diamante*", din 1982, sunt poate cea mai bună dovadă că, în acest teritoriu de nisipuri mişcătoare, lucrurile necesită o nuanţare mai atentă. Mircea Cărtărescu a observat exact – şi chiar din interior – natura acestui paradox: „În poezia lui Florin Iaru – notează el – se vede limpede că optzecismul nu este un postmodernism *în floare*, ci un spaţiu de confluenţă şi echilibru (în cazurile fericite) între trei mari entităţi poetice: modernismul – cea mai slabă, ce-i drept, dintre ele – avangardele (plus suprarealismul) şi un postmodernism genuin, încercat numai cu degetul şi mai cu seamă în variantele sale *soft*, culturaliste şi globalizante" (Mircea Cărtărescu, „*Postmodernismul românesc*").

Ca şi colegii săi de generaţie (printre care îi amintim pe Traian T. Coşovei, Mircea Cărtărescu, Magdalena Ghica, Ion Stratan, Matei Vişniec), Florin Iaru a fost atras de aşa-numita *poezie a realului* (o altă formulă care este pe cale de a deveni clişeu), încercând, nu de puţine ori, să înfăţişeze realitatea într-o latură a ei mai puţin considerată îndeobşte poetică, şi anume aceea politică. Se impune, aşadar, să precizăm că, aproape pretutindeni în textele poeţilor optzecişti, ne întâmpină acel „strat (social, politic) imediat vizibil" (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*), care a făcut să se vorbească despre coborârea poeziei în stradă, formulă care, în contextul de dinainte de 1989, apărea în mod evident subversivă şi, de aceea, din punctul de vedere al cenzurii, greu de tolerat.

„Est etica"

Volumul „*Înnebunesc şi-mi pare rău*", din care este extrasă poezia „*Est etica*", a apărut în 1990, aşadar îndată după înlăturarea regimurilor totalitare din estul Europei. Ceea ce atrage de la bun început atenţia este ponderea pe care o capătă contextul şi, implicit, *eticul* în literaturile care au cunoscut presiunea regimurilor comuniste. Se poate observa apoi frecvenţa covârşitoare pe care o deţin mărcile ironiei, perfect justificabile în economia textului şi prelungindu-se cumva, dincolo de graniţele acestuia, în condiţiile în care realitatea însăşi s-a dovedit de multe ori absurdă, inexplicabilă, ieşită din parametrii normalităţii.

Încă din primele versuri, autorul se dovedeşte extrem de abil în regizarea spectacolului absurd, la care ne face părtaşi. La prima vedere, tehnica alăturării de elemente contrastante pare împrumutată de la suprarealişti (care, se ştie, îşi „trucau" adesea viziunile), însă materia din care le decupează Florin Iaru este nu numai una prin excelenţă concretă, dar cel mai adesea şi intenţionat prozaică. În acest sens, se poate vorbi, într-adevăr, de „o epifanie a banalului", după formula propusă de un alt reprezentant al generaţiei, Alexandru Muşina. Că aşa stau lucrurile o demonstrează chiar ipostazele domestice în care sunt surprinşi fiecare dintre conducătorii

Scanned with OKEN Scanner

comuniști chemați la rampă: Todor Jivkov e „un cetățean cumsecade, încântat de ardei și de roșii", Janos Kadar controlează „cocoșii, gâscanii, rațele, claponii, curcile la grămadă", Honecker își expune „smântâna și untul", Brejnev Leonid are un succes nebun cu „puieții de mesteacăn, ruseşti, veritabili" și „carnea tocată, scoasă din tun", iar Husak vinde „pulpă sau coapsă înmiresmată și cehoslovacă", în timp ce Jaruzelski este înconjurat de „producția mică a ochelarilor de os". Iar peste toți, la loc de onoare, tronează, „încins în halat peticit [...], un cizmar genial ciocănind cuișoarele", personaj care, pentru cititorul român, cel puțin, nu mai are nevoie de nici o prezentare.

Interesant este apoi modul în care autorul reușește să valorifice, pe de o parte, resursele carnavalești ale realității politice date, iar, pe de alta, resursele tragi-comice ale limbajului de lemn („Toți cumsecade, toți cu față umană, toți deopotrivă, / cuprinși în aceeași cooperativă / a lucrului bine făcut"), într-o satiră sui-generis, care mizează, principial, pe ironie și antifrază. Așa se explică, de pildă, faptul că tabloul oferit de poet este unul al opulenței, în spiritul exagerărilor propagandistice livrate atunci seară de seară la buletinele de știri, în contrast cu umilitoarea sărăcie caracteristică, de fapt, pentru regimurile comuniste. Chiar faptul că există în text indicii clare că fiecare dintre personajele evocate ar putea simboliza, mai mult sau mai puțin, „specificul național" al țărilor reunite în „tratatul de la Varșovia" contribuie la intensificarea senzației că asistăm la o imensă mistificare, la o tragi-comedie de proporții.

În ansamblu, poemul este admirabil construit, pe granița dintre verosimil și absurd, o posibilă cheie de interpretare în acest sens fiindu-ne oferită de fragmentarea (în spirit de calambur) a titlului. În plus, repetarea spre final a secvenței „știu că-i de necrezut", cu care debutează textul, induce sugestia de fluidizare a contururilor ferme ale realității și favorizează alunecarea neașteptată (metafizică) din ultimul vers: „Știu că-i de necrezut, dar lumea le zâmbea în piață / iar ei zâmbeau lumii, verde, în față. // Și peste verzeala zidurilor strălucea soarele."

Așadar, în „*Est etica*", lui Florin Iaru rămâne predominantă o intenție tranzitivă, în sensul că aproape toate cuvintele își păstrează înțelesul propriu, literal, denotativ; avem de-a face, așadar, cu o poezie „prozaică", alcătuită din imagini de același fel, prozaice, și care refuză cu obstinație transfigurarea realului, în favoarea comunicării și referențialității. E de prisos să mai adăugăm că, în contextul unui regim totalitar, acest tip de poezie era considerată prin excelență subversivă.

Alexandru Muşina

Un alt autor reprezentativ al generației '80, Alexandru Muşina a debutat editorial în 1982, cu ocazia celei de-a doua apariții în grup a tinerilor „lunedişti". Este vorba despre volumul antologic „*Cinci*", prefațat de Nicolae Manolescu, volum care mai cuprindea, pe lângă Muşina, poeți mai curând dizidenți față de poetica standard a *Cenaclului de luni*, și anume pe Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur și Mariana Marin.

După volumul de debut amintit, Alexandru Muşina a publicat apoi mai multe volume de poezie – printre care amintim „*Strada Castelului-104*" (1984), „*Lucrurile pe care le-am văzut*" (1992), „*Aleea Mimozei nr.3*" (1993), „*Tomografia și alte explorări*" (1994), „*Budila-Express*" (1995), „*Tea*" (1998), „*Personae*" (2001) – și eseu („*Unde se află poezia?*", „*Eseu asupra poeziei moderne*"), la acestea adăugându-se colaborări la volumele „*Antologia poeziei generației '80*" (1993) și „*Antologie de poezie modernă. Poeți moderni despre poezie*" (1997).

Pretutindeni în scrierile sale, se poate remarca preocuparea pentru cotidian, pentru faptul biografic, prozaic și în aparență nesemnificativ, caracteristică de altfel a întregii (poate, cu câteva excepții!) literaturi apărute în ultimul deceniu al secolului al XX-lea. Este necesar să facem câteva precizări în legătură cu contextul politic, element care nu poate fi ignorat atunci când este vorba de literatura română contemporană. Așadar, în condițiile în care criza de realitate specifică lumii comuniste se adâncea, scriitorii s-au văzut nevoiți să reacționeze cu mijloacele – puține și fragile – pe care le aveau la îndemână: de pildă, imaginând universuri alternative opuse „ficțiunii" comuniste sau, pur și simplu, consemnând în textele lor (cum se întâmplă și în cazul lui Muşina) aspectele derizorii, umile și meschine ale unei lumi copleșite de frig, întuneric și disperare, specifică pentru România acelor ani.

Scanned with OKEN Scanner

„Budila-Express"

Publicat pentru prima dată în antologia *„Cinci"* (1982), poemul *„Budila-Express"* este reluat, necenzurat, în volumul cu acelaşi titlu (1995) şi oferă o imagine neînfrumuseţată a realităţii, surprinse în latura ei prozaică, evident, nu fără o undă de amară ironie. Ironia îşi face simţită prezenţa încă din titlu, care face trimitere, în registru comic-argotic, la trenul muncitoresc cu care poetul făcea naveta pe distanţa Braşov-Întorsura Buzăului, unde preda limba şi literatura franceză. Imaginea trenului (ca topos, prin excelenţă, al tranziţiei) serveşte foarte bine ca pretext pentru punerea în evidenţă a contrastelor şi paradoxurilor care constituie substanţa unei realităţi silite să se transforme chiar în „propria ei parodie" (Florin Manolescu, *Dincoace şi dincolo de Thule*, în revista *„Luceafărul"*, nr. 22 din 1991). În acelaşi sens converg şi sugestiile oferite de substantivul propriu din titlu (agreat, se pare, de scriitorii noştri contemporani), dacă ne gândim că, în romanul *„Travesti"*, Mircea Cărtărescu îl foloseşte şi el, sesizându-i totodată resursele ambivalnte: „...În acest cuvânt, Budila – budă, closet, cloacă nebunească şi împuţită, dar şi gigantic Buddha zâmbitor, cu pleoapele coborâte, înconjurat de un nimb de perle şi flacără vie –, e concentrat totul" *(Travesti.* p. 14)

„Budila-Express" al lui Alexandru Muşina – un poem de dimensiuni considerabile – este segmentat în şase secţiuni: *Introducere, Senzaţie, Context, Defulare, Filtru* şi *Ilustraţie. Introducerea* propune, într-o tonalitate elegiac-nostalgică, instantanee dintr-un „paradis pierdut", pe care l-am putea situa istoric – există unele indicii în acest sens – în perioada interbelică. De acolo par să coboare „femeile fragede şi aristocrate", „liftierii", „vânzătoarele de flori", „negustorii de nestemate" sau „casele albe pe care urca iedera ruginie". În contrast, cea de-a doua parte *(Senzaţie)* recompune pas cu pas, din detalii voit prozaice, imaginea unui prezent apăsător, pândit de rutină şi deziluzii, pentru ca secţiunea imediat următoare să ofere o definiţie *sui-generis* a poeziei, privite „în context". Părţile a patra şi a cincea conturează priveliştea unui ţinut pustiit, imagine răsturnată a Arcadiei idilice, în care nu poate fi vorba de mântuire (cum se întâmpla în poemul lui T. S. Eliot), ci doar de resemnare, condimentată cu un grăunte de amară ironie. *Ilustraţia* din final este un fel de *mise-en-abîme* a crizei de realitate proprie regimului comunist, trădând, dincolo de masca ironiei, oroarea întemeiată faţă de tot ceea ce presupune mistificare şi falsificare: „UN VOYAGE AGREABLE AVEC BUDILA-EXPRESS / ABENTEUER UND EXOTISMUS MIT BUDILA-EXPRESS / HAPPY DAYS WITH BUDILA-EXPRESS / LA VITA E BELLA CON BUDILA-EXPRESS / / Afişe imense. Color. Peisaje / În prim-plan o frumuseţe locală / Cu basma roz, autentică, şi dinţii / Întregi şi proaspăt spălaţi. În fundal o fanfară de îngeri / În costume naţionale (photo, Bild, foto: ALEXANDRU MUŞINA)".

Se poate intui, aşadar, de ce acest tip de poezie a stârnit suspiciunea cenzurii epocii într-o mai mare măsură decât modelul celălalt, al poeziei orientate spre absolut, pe care o practicau scriitorii şaizecişti. Aceştia din urmă mizau pe mecanica (destul de previzibilă) a transcenderii realităţii, dar se mişcau încă în aerul rarefiat al marilor Idei, în sens platonician, pe când poeţii generaţiei optzeci au încercat, prin recursul la mimesis şi tranzitivitate, să restabilească realitatea în datele ei esenţiale, periclitând, în felul acesta, însuşi mecanismul ideologic al regimului totalitar. În asemenea condiţii, caracterul subversiv al unor texte de tipul *„Budila-Express"* nu poate fi pus sub semnul întrebării. Pentru a ne convinge că aşa stau lucrurile este de ajuns să trecem în revistă câteva dintre numeroasele pasaje ale poemului de faţă care trimit la o realitate lipsită de măreţie, banală, previzibilă şi apăsătoare: „Dansăm în semiîntuneric cu femei / Proaspăt spălate şi mereu stânjenite, din când în când / Ieşim în spatele casei, la munte, din când în când / Stingem lumina şi transpirăm. // Sau se sparge conducta, vecina ţipă / După poştaşul întârziat cu pensia, beţivii urinează / Pe zidul caselor de vizavi... " sau „[...] Şi noi am mâncat / Pe colţul meselor roşii sandvişuri cu salam, / Cu pui pane, cu brânză, cu omletă, şi noi / Am violat Legea jucând / Cărţi, bând ţuică şi rom, şi noi am călcat în picioare / Principiul indivizibil al demnităţii de sine." Şi, cu toate acestea, nu se poate tăgădui (doar este vorba, de o „epifanie a banalului"!) prezenţa unor elemente care ar putea fi catalogate drept miraculoase. Atunci când „dimineaţa mai întinde / braţele ei transparente spre trupul / învineţit de somn şi de vise" sau când dincolo de „nasturii aerului" se întrezăreşte „trupul cald încă al iluziei", gândul alunecă dincolo de suprafaţa monotonă a realităţii spre cele

Scanned with OKEN Scanner

mai năstrușnice ficțiuni. Fie că este vorba de personaje ce par desprinse din vis („păianjenul blond", „arlechinul domesticit", „domnișoara de silicon", „ursulețul Yoghi", „marele gagicar") sau de amintiri livrești („Din când în când ne amintim de Gondwana, / De pelasgii mâncători de scoici, de Cung-Fu, / Ne amintim de sare-n bucate, de Rosamunda, / De vasele din Micene, de sandaua / Filozofului... "), aceste „capricii ale închipuirii", după formula lui Steinhardt, sunt susținute la nivel formal de o scriitură degajată, eclectică, în care tranzitivul și metaforicul coexistă. Astfel, un insert de tipul „[...] din când în când / Câte-un afiș / Multicolor ne promite Noul Ierusalim / În schimbul a treizeci de bani sau al tăcerii", într-un discurs prin excelență tranzitiv, ne trimite cu gândul la simbolurile biblice, oferind – după cum, pe bună dreptate, observa Gh. Perian în *„Dicționar analitic de opere literare românești (A-D)"* – „posibilități de transfiguare a elementului personal, de înălțare spre o viziune arhetipală". Însă nu trebuie să se deducă de aici că discursul în ansamblu este pândit de opacizare. Nici inserturile de tip metaforic și nici „verva disponibilă" (Al. Cistelecan, *Al treilea start*, în revista *„Vatra"*, nr. 11-12 din 1992), care împinge uneori poemele spre gratuitate, nu amenință transparența funciară a unui discurs preocupat, înainte de orice, de aspectele existenței sociale. Nici fantezismul, care a fost deseori remarcat în versurile lui Mușina, nu este pe de-a-ntregul gratuit, ci reprezintă mai degrabă o fațetă a satirei sociale, un antidot recomandabil atunci când, ca la un semnal, realitatea însăși pare să își iasă „din țâțâni": „Din când în când se aude trompeta, / Mașini greoaie ca niște hipopotami stropesc / Pavajul încins, vânzătoarele din cofetării / Fac strip-tease, și, goale se bat cu frișcă, din când în când / Câte un director se umflă ca un balon, se înalță / Apoi se sparge, dispărând din univers... "

În afară de acestea, *„Budila-Express"* se impune printr-un indiscutabil profesionalism al discursului, detectabil pretutindeni: de la modul în care sunt inserate în text anaforele – „Din când în când... ", „Și noi... " (aceasta din urmă sugerând, desigur, uniformizarea și pierderea identității într-un sistem colectivist) – până la dexteritatea cu care se construiește vasta secvență enumerativă din finalul părții a cincea, de la maniera ludic-ironică în care sunt occidentalizate numele localităților românești („Teliu-Valley", „Flowers Town", „Întorsura-City"), până la parodierea discursului demagogiei politice. Poate de aceea unii dintre critici au fost tentați să afirme că, în cazul lui Mușina, „profesionistul discursului triumfă, nu de puține ori, asupra vizionarului (Al. Cistelecan, *art. cit.*)", însă mai rar s-a insistat asupra modului în care, dincolo de conflicte și tensiuni, diverse ipostaze auctoriale și variate registre discursive fuzionează într-o sinteză *sui-generis*, la care nu pot accede decât scriitorii cu adevărat talentați.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. DRAMATURGIA

ACCEPŢII ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC. LIMBAJ ŞI EXPRESIVITATE ÎN TEXTUL DRAMATIC. EVOLUŢIA DRAMATURGIEI

Prima accepţiune a noţiunii de ***dramaturgie*** este de ***totalitate a operelor dramatice*** (cunoscute sub numele de piese de teatru) din cadrul unei literaturi naţionale, al creaţiei unui scriitor, al unui curent ori al unei epoci. În acest sens, se poate vorbi despre dramaturgia românească, despre aceea a lui I. L. Caragiale, V. Alecsandri etc., despre dramaturgia clasică, antică sau interbelică etc.

În al doilea rând, noţiunea de dramaturgie semnifică preocupările teoretice în legătură cu textul dramatic şi cu spectacolul de teatru, pentru că teatrul nu este numai literatură, iar textul dramatic trebuie să devină spectacol. În această situaţie, opera teatrală trebuie să cuprindă, pe lângă textul dramatic, scris de dramaturg, spaţiul scenografic (decor, costume, lumini, recuzită), mijloacele de expresie care pot să aparţină altor arte (arte plastice, dans, muzică) şi viziunea regizorală. Aşa se explică dualitatea auctorială dramaturg-regizor, trăsătură specifică teatrului.

Operele dramatice, cunoscute sub numele de ***piese de teatru***, sunt creaţii literare destinate scenei, care oglindesc un conflict puternic prin intermediul acţiunii prezentate direct, al personajelor, al dialogului şi monologului dramatic, având o structură specifică.

Genul dramatic (fr. *dramatique, drame* „dramă", gr. *drama* „acţiune") cuprinde totalitatea creaţiilor dramatice. Acesta este unul dintre cele trei genuri literare importante (alături de liric şi epic) în care ***se realizează obiectivarea eului creator*** prin intermediul personajelor, fără ca prin aceasta să lipsească ***acţiunea*** şi ***dialogul***.

De asemenea, autorul nu intervine direct în text, ci doar prin intermediul indicaţiilor scenice, extrem de reduse ca volum şi importanţă în dramaturgia clasică, dar mai dezvoltate la unii dramaturgi moderni. Dramaturgul îşi exprimă gândurile şi atitudinea cu ajutorul personajelor, care comunică prin intermediul dialogului şi al monologului.

Acţiunea pieselor de teatru (a operelor dramatice) se caracterizează prin unitate, evenimentele prezentate înlănţuindu-se cauzal şi motivat, adică având o motivare intrinsecă.

De fapt, orice creaţie dramatică trebuie să se caracterizeze prin unitate de acţiune, de timp şi de loc. Întâmplările prezentate constituie subiectul literar, care are aceleaşi momente ca în operele epice: expoziţiunea (incipitul), intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul (sau finalul).

Unitatea de acţiune este singura care s-a păstrat în teatru de-a lungul secolelor, în timp ce unitatea de timp şi cea de loc au suferit modificări semnificative în decursul timpului. Oricum, acţiunea este redusă la o durată reprezentabilă pe scenă prin spectacolul teatral şi dezvoltată organic şi unitar.

Esenţial în acţiunea pieselor de teatru, în genul dramatic în general, este conflictul dramatic, care constă în confruntarea dintre personaje, opinii şi interese sau chiar dintre atitudinile şi imperativele morale ale aceluiaşi personaj. De aceea, conflictul dramatic poate fi exterior sau interior, ultimul întâlnindu-se mai ales în dramele psihologice şi de conştiinţă.

Dialogul este modalitatea principală de comunicare dintre personaje în opera dramatică, prin intermediul replicilor, intervenţii ale fiecăruia dintre personaje. Celelalte moduri de expunere – naraţiunea şi descrierea – sunt prezente în indicaţiile scenice (de regie) sau în replicile personajelor. Indicaţiile scenice cuprind sugestiile pe care autorul le face privind decorul sau jocul de scenă al actorilor, iar acestea apar în text între paranteze. Când replica personajului este mai amplă şi nu implică răspunsul (intervenţia) unui alt personaj, chiar dacă acesta este prezent în scenă (o prezenţă pasivă, evident), această replică devine ***monolog dramatic***, care are, în text, diferite funcţii: realizează expoziţiunea (incipitul) sau trecerea de la o scenă la alta, facilitează apariţia unui alt personaj, pregăteşte noi situaţii, narează evenimente care nu sunt prezentate pe scenă, exteriorizează sentimentele şi atitudinea eroului, reflecţiile sale asupra unei situaţii prezente, trecute sau viitoare ori asupra unor probleme fundamentale

Scanned with OKEN Scanner

ale existenței, determină evoluția conflictului etc. Când prin monolog personajul vorbește cu el însuși, avem de-a face cu un *solilocviu*, iar dacă la intervenția personajului vorbitor sunt prezente și alte personaje, este vorba de un *monolog adresat*.

În operele dramatice, scriitorul își exprimă gândurile, ideile și sentimentele prin intermediul textului și al personajelor, la care se adaugă indicațiile scenice (de regie), jocul actorilor, care (re)creează personajele prin talentul propriu, dar și prin viziunea regizorală, decor, lumini, fond sonor etc. De aici, se observă, de fapt, caracterul sincretic al operelor dramatice și locul aparte pe care îl ocupă în literatură, datorat acestor trăsături specifice.

În general, operele dramatice au fost scrise cu scopul de a fi prezentate pe scenă (se definesc deci prin reprezentarea lor teatrală), dar există în dramaturgia modernă „piese pentru lectură". Având în vedere destinația și scopul lor, piesele de teatru sunt structurate în acte, tablouri și scene, ceea ce nu dăunează unității conținutului textului dramatic.

Actul este o subdiviziune formală a unei piese de teatru și cuprinde mai multe ***scene***, iar acestea, la rândul lor, ca subdiviziuni ale unui act, sunt delimitate prin plecarea sau intrarea unui personaj, prin modificarea locului și a timpului acțiunii.

În operele dramatice un rol deosebit îl au personajele dramatice, deoarece, prin intermediul intervențiilor lor, al dialogurilor și monologurilor, generează subiectul și conflictul dramatic. Însușirile acestora sunt prezentate direct prin indicațiile scenice sau indirect prin limbaj (caracterizat prin oralitate), prin acțiune, comportament, atitudine, dar și prin gesturi și mimică, elemente nonverbale predominante în genul dramatic.

Creațiile dramatice se întâlnesc atât în ***literatura populară***, cât și în cea cultă. Din ***creația populară orală*** fac parte jocurile cu măști (cu caracter de pantomimă), teatrul popular cu temă profană (*Constantinul*, *Jianul* sau *Banda lui Jianu*, *Bujorenii*, *Mocănașii* etc.) și cu temă religioasă (*Vicleimul*, *Jocul cu pomul* sau *Adam și Eva*).

Principalele specii ale ***genului dramatic cult*** sunt tragedia, comedia și drama, dar mai există alte specii sau variante – farsa, tragicomedia, monodrama, pantomima, melodrama, vodevilul, piesa pentru teatru de păpuși etc.

Tragedia cunoaște, în evoluția ei, mai multe etape: tragedia clasică greacă (sec. al V-lea și al IV-lea î. Hr.), tragedia shakespeariană (sec. al XVI-lea) și tragedia franceză (sec. al XVII-lea).

La fel evoluează ***comedia***, de la cea clasică greacă (în aceeași perioadă ca și tragedia), la cea neoclasică (sec. al XVII-lea) și la cea modernă.

În funcție de perioada în care a fost scrisă, ***drama*** poate fi romantică (în prima jumătate a sec. al XIX-lea) și realistă (în a doua jumătate a secolului al XX-lea), iar după tematică, se poate clasifica în dramă istorică, de idei, poetică, burgheză etc.

În dramaturgia modernă, există așa-numitul *teatru absurd*, caracterizat printr-un conținut încifrat, iar mesajul, mai greu de sesizat.

În dezvoltarea dramaturgiei și a teatrului românesc, un rol important l-a jucat poetul Iancu Văcărescu, acesta contribuind la organizarea primelor reprezentații teatrale. Astfel, în 1819, prima piesă jucată este „*Hecuba*", de Euripide, la teatrul din piața „Cișmeaua roșie", după ce, în anul 1816, se jucase „*Mirtil și Hloe*", o prelucrare a lui Asachi după Grassner și Florian. Interesul pentru teatru crește și, de aceea, se înființează „Societatea filarmonică", „Școala de muzică vocală de declamație și literatură". În același timp, la Iași, Gheorghe Asachi întemeiază și el un „Conservator filarmonic dramatic".

Pe plan literar, se urmărește nu numai publicarea unor traduceri și prelucrări, ci și promovarea pieselor originale, în care scop a fost editată „Gazeta Teatrului Național" (1835).

Într-un astfel de context, scriitorii pașoptiști vor urmări realizarea unui repertoriu național, indeplinind astfel unul dintre punctele prevăzute în articolul-program al „Daciei literare". Lui Costache Negruzzi îi aparțin „*Muza de la Burdujăni*" (o adaptare) și „*Doi țărani și cinci cârlani*" (serie originală), iar Alecu Russo a scris „*Bâcâlia ambițioasă*" și „*Jicnicerul Vadră*". Gheorghe Asachi a creat opere dramatice cu caracter istoric, la fel Cezar Bolliac și Dimitrie Bolintineanu. Dar reprezentantul cel mai de seamă al genului dramatic la începuturile lui este Vasile Alecsandri, atât datorită diversității speciilor literare abordate, cât și temelor tratate. El a scris monologuri dramatice și cântecele comice („*Sandu Napoilă ultraretogradul*", „*Clevetici ultrademagogul*"), comedii, dintre care unele nu și-au pierdut savoarea nici astăzi, cum sunt

Scanned with OKEN Scanner

cele din ciclul „*Chiriţelor*“, „*Iorgu de la Sadagura*“, „*Jaşii în Carnaval*“, dar şi drama istorică „*Despot-Vodă*“ şi dramele clasice „*Fântâna Blanduziei*“ şi „*Ovidiu*“.

Interesul pentru teatru se va manifesta, de asemenea, la unii dintre scriitorii postpaşoptişti, cum este Bogdan Petriceicu Hasdeu, autorul dramei istorice „*Răzvan şi Vidra*“ şi al comediei „*Orthonerozia*“ sau „*Trei crai de la Răsărit*“.

În această perioadă paşoptistă şi postpaşoptistă, premergătoare epocii marilor clasici, nu trebuie ignorată nici contribuţia unor oameni de teatru ca Matei Millo, Costache Caragiale, care au fost autori, conducători de trupe de teatru, regizori sau interpreţi.

Dramaturgul cel mai reprezentativ din perioada marilor clasici a fost însă I. L. Caragiale, deşi există încercări dramatice care i-au aparţinut lui Mihai Eminescu („*Decebal*“, „*Bogdan Dragoş*“, „*Alexandru Lăpuşneanul*“, „*Mira*“ ş.a.) sau lui Ioan Slavici („*Fata de birău*“, „*Gaşpar Graşiani*“, „*Bogdan Vodă*“ etc.). Caragiale creează comedii spumoase ca „*O scrisoare pierdută*“, „*O noapte furtunoasă*“, „*D-ale carnavalului*“, „*Conul Leonida faţă cu Reacţiunea*“, dar şi drama „*Năpasta*“.

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, în perioada următoare epocii marilor clasici, se mai pot semnala câteva încercări dramatice ale lui Alexandru Macedonski („*Jadeş!*“, „*Unchiaşul Sărăcie*“ etc.) şi se remarcă trilogia Moldovei, alcătuită din „*Apus de soare*“, „*Viforul*“ şi „*Luceafărul*“, operă istorică de mari dimensiuni a lui Barbu Ştefănescu Delavrancea.

Începutul de secol XX este mai puţin darnic pentru dramaturgia românească.

Se remarcă Alexandru Davila, cu al său „*Vlaicu-Vodă*“, Mihail Sorbul, cu „*Patima roşie*“, şi Victor Eftimiu, cu piesele inspirate mai ales din basme şi legende româneşti („*Înşir-te, mărgărite*“, „*Cocoşul negru*“ etc.).

În schimb, în perioada interbelică, o dată cu racordarea literaturii române la cea europeană, dramaturgia se dezvoltă impetuos, caracterizându-se prin folosirea unor modalităţi diferite de abordare a temelor tratate. În această perioadă, scriu piese de teatru poeţi ca Tudor Arghezi, Adrian Maniu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, prozatori precum Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Mihail Sebastian, dar şi critici literari ca George Călinescu, care s-a impus şi ca prozator.

Dintre toate aceste nume, au adus o notă originală în dramaturgie şi au egalat ca valoare prin piesele lor de teatru celelalte domenii literare abordate (proză, poezie), Lucian Blaga prin „*Meşterul Manole*“, „*Zamolxe*“ etc., Camil Petrescu prin „*Jocul ielelor*“, „*Act venetian*“, „*Danton*“, „*Suflete tari*“ ş.a., George Mihail Zamfirescu prin „*Domnişoara Nastasia*“, „*Adonis*“, „*Idolul şi Ion Anapoda*“ etc. sau Mihail Sebastian, autorul pieselor „*Jocul de-a vacanţa*“, „*Steaua fără nume*“, „*Ultima oră*“ ş.a.

Dramaturgia constituie însă domeniul artistic fundamental, depăşind valoric celelalte preocupări literare ale lui Victor Ion Popa („*Ciuta*“, „*Muşcata din fereastră*“, „*Acord familiar*“, „*Tache, Ianke şi Cadâr*“ etc.), Alexandru Kiriţescu („*Gaiţele*“, „*Marcel & Marcel*“, „*Florentina*“, „*Dictatorul*“, „*Borgia*“ etc.), Tudor Muşatescu („*Sosesc diseară*“, „*Titanic vals*“, „...Escu“, „*Visul unei nopţi de iarnă*“, „*Domnişoara Butterfley*“ ş.a.), George Ciprian („*Omul cu mârţoaga*“, „*Nae Niculae*“, „*Capul de răţoi*“ etc.), Mircea Ştefănescu şi Valjan, pe numele său adevărat, Ion Alexandru Vasilescu.

Piesele de teatru din această perioadă impun personaje complexe, însetate de absolut, tipuri de inadaptaţi, dar abordează, în acelaşi timp şi realizează o satiră a moravurilor contemporanilor sau miracolul în versiune comică, alături de teatru pitoresc şi sentimental.

Perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial cuprinde piese care abordează, în continuare, modernismul şi modernitatea din perspectivă dramaturgică. Ca urmare, se impune un teatru de idei, parabolic, mitic sau absurd. Unii dintre dramaturgi îşi continuă activitatea începută în perioada anterioară (Lucian Blaga, Camil Petrescu, Al. Kiriţescu), piesele lor având în general caracter istoric şi de evocare („*Avram Iancu*“, „*Anton Pann*“, „*Bălcescu*“, „*Caragiale în vremea lui*“ şi, respectiv, „*Michelangelo*“).

Există o atitudine satirică prezentă într-o serie de comedii care vizează contemporaneitatea („*Mielul turbat*“ de Aurel Baranga, „*Proşti sub clar de lună*“ de T. Mazilu etc.) sau o judecată necruţătoare a unui trecut apropiat („*Piticul în grădina de vară*“, „*Aceşti îngeri trişti*“ de D. R. Popescu etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Drama de idei apelează la inspirația de natură istorică, pe care o tratează metaforic, sau la utilizarea unui material mitico-legendar. Așa au luat naștere piesele *„Petru Rareș sau Locțiitorul"*, *„Moartea unui artist"* de Horia Lovinescu sau *„A treia țeapă"*, *„Răceala"*, *„Iona"*, *„Paracliserul"*, *„Matca"* de Marin Sorescu etc.

Literatura absurdului proclamă, în general, ilogicul, aberantul existențial, negând astfel caracterul rațional, coerent al existenței și capătând un caracter simbolic, aspect care se întâlnește în teatrul lui promovat la noi de Eugen Ionescu în *„Cântăreața chelă"*, *„Lecția"*, *„Scaunele"*, *„Rinocerii"* ș.a.

Piesele de teatru (teatrul în sine) independent de perioada căreia îi aparțin apelează la un anume limbaj specific dramaturgiei, în care se observă prezența dialogului și a conflictului dramatic, a monologului dramatic; pe lângă elementele verbale caracterizate printr-o accentuată oralitate, se observă elementele nonverbale (gesturi, mimică, priviri) sau paraverbale (pauza, intonația, accentul etc.), condiționate de autor prin indicațiile scenice și / sau cerute de regizori.

Indiferent de perioada în care au activat, de tema abordată sau de modalitatea artistică adoptată, dramaturgii românii au pus în valoare marile teme, dar imprimându-le un anumit specific care i-a impus în dramaturgia universală, așa explicându-se faptul că piesele lor sunt traduse în străinătate și jucate pe marile scene ale lumii.

Scanned with OKEN Scanner

1. COMEDIA

Comicul este „o categorie estetică ce desemnează un fenomen care provoacă râsul şi care nu periclitează existenţa celor implicaţi" (M. Anghelescu, *Dicţionar de termeni literari*). Această categorie estetică nu există în afara umanului, unele aspecte din natură fiind comice numai în măsura în care amintesc de aspecte asemănătoare din viaţa oamenilor. Sfera comicului (deşi el provoacă râsul) este mai îngustă decât cea a noţiunii de râs, acesta din urmă putând fi provocat de stări fiziologice sau psihice (nervozitate, bucurie etc.).

Comicul are la bază contrastul dintre frumos şi urât, esenţă şi aparenţă, valoare şi nonvaloare, scop şi mijloace, vechi şi nou, viu şi mecanic, intenţie şi realizare, efort şi rezultatul lui etc.

Din punctul de vedere al surselor, principalele tipuri de comic sunt: *de situaţie* (obţinut prin relatarea unor întâmplări, a unor situaţii nefireşti în care se află personajele), *de moravuri* (realizat prin înfăţişarea unor aspecte familiale, sociale, politice, toate constituind o abatere de la moralitate), *de caracter* (izvorât din comportarea personajelor, atitudinea lor şi din ipostazele în care acestea sunt prezentate) *de limbaj* şi *de nume* (realizat prin felul de a se exprima al personajelor – ticuri verbale, nonsensuri, improprietatea termenilor, confuzii, pleonasme, tautologii etc. – şi prin numele lor, uneori aluzii mai mult sau mai puţin străvezii la anumite trăsături caracterologice).

Formele principale de manifestare a comicului sunt umorul, ironia, satira, sarcasmul şi grotescul.

Umorul este cea mai blândă formă de comic, care presupune bunăvoinţă, simpatie şi înţelegere superioară faţă de moravuri sau mici defecte. Acestea sunt văzute ca rezultând din limitele fireşti ale condiţiei umane. Umorul acceptă insuficienţele unui caracter, ale unei situaţii sau ale unei lumi imperfecte şi tratează cu bonomie resemnată şi surâzătoare aceste imperfecţiuni, care sunt în firea lucrurilor, căci absurdul amestecă în întâmplări o doză de neprevăzut, varietate şi picanterie.

Umorul presupune o bună dispoziţie aplecată spre glumă, disimulată sub o aparenţă de seriozitate. Îi este proprie, pe lângă larga înţelegere omenească, o oarecare compasiune, nefiindu-i specifică niciodată sancţionarea drastică şi negarea totală. În funcţie de tonalitatea sa afectivă, umorul poate avea ***forme diferite:*** stenic, vesel (jovial), dar şi negru, absurd, tragic.

Ironia este o formă a comicului care constă din contrastul dintre ceea ce spune aparent un enunţ şi sensul lui adevărat, pe care cititorul sau ascultătorul îl descifrează din context. Ea exprimă contrariul a ceea ce pare că vrea să comunice sau o iritare, o nemulţumire, determinate de inversarea unui raport natural, normal, moral. Cel care foloseşte ironia este însetat de ordine, de dreptate şi, în faţa contrariului, resimte dorinţa de a râde cu dispreţ de manifestarea erorii, a nefirescului.

Prin ironie se realizează persiflarea, zeflemeaua, batjocura, înfăţişate în forme de expunere disimulate, opuse celor gândite. O formă specială a ironiei este ***autoironia***, folosită mai ales cu intenţia de a persifla în mod indirect pe alţii sau un fapt (un fenomen) mai general. Uneori, mai rar, autoironia este folosită din pur capriciu, pentru a realiza efecte artistice, autorul încercând să-şi reliefeze în mod pregnant opiniile.

Prin ***satiră*** se ridiculizează sau se condamnă cu dispreţ şi indignare aspecte negative, de natură umană, socială, moravuri, concepţii, persoane etc., iar ***sarcasmul*** presupune deopotrivă ironie şi satiră în cel mai înalt grad – o ironie amară şi o satiră usturătoare, care „taie în carne vie", sens sugerat de etimologia verbului *sarkazein* [fig.] „a sfâşia în carne vie". Prin sarcasm se condamnă categoric, vehement o anumită stare de lucruri sau este blamată o persoană.

Grotescul apare ca urmare a exagerării monstruoase a unor trăsături negative, evidenţiind urâţenia fizică şi morală, situată la limita dintre tragic şi comic.

Toate aceste forme ale comicului se vor întâlni în diferite opere şi, în funcţie de natura lor, se poate realiza o clasificare în cadrul acestei categorii literare.

Comedia (fr. *comédie*, lat. *comoedia*, gr. *komoidia* „cântec de sărbătoare") este o „specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care evocă personaje, întâmplări, moravuri, într-un

Scanned with OKEN Scanner

mod în care stârneşte râsul, având un sfârşit fericit" (*Dicţionar de termeni literari*, coord. M. Anghelescu).

Comedia realizează particularizarea comicului în formă dramatică, comicul întâlnindu-se, în acelaşi timp, în operele epice sau lirice şi, indiferent de locul unde se găseşte, desemnând un fenomen care provoacă râsul. ***Esenţa comicului*** constă în contrastul dintre frumos şi urât, esenţă şi aparenţă, scop şi mijloace, vechi şi nou, intenţie şi realizare, valoare şi nonvaloare etc. El se manifestă sub forme diferite: umor, satiră, ironie, sarcasm, grotesc.

În funcţie de surse, există mai multe *tipuri de comic: de situaţie, de limbaj, de moravuri şi de caracter.*

Pornind de la tipul de comic realizat, *comediile* pot fi: *de caracter* (râsul este determinat de caracterul personajelor), *de moravuri* (ridiculizează moravurile sociale), *de intrigă* (râsul este provocat de înlănţuirea complicată a faptelor, a situaţiilor), comedia de intrigă fiind cunoscută şi sub numele de *farsă*, sau *comedie de situaţii*.

Aceste tipuri principale de comedie nu se prezintă sub formă pură, pentru că, în fiecare dintre ele, tipurile de comic se pot îmbina. În afară de aceasta, comedia cunoaşte alte tipuri, cum ar fi cea de salon, eroică, amară, tragică, lacrimogenă (comicul se îmbină cu pateticul), grotescă, vodevilul (cu intercalarea de cuplete) etc.

Comedia a apărut în Grecia antică, termenul avându-şi originea în *comos*, praznicul public în cinstea zeului Dionysos, şi în procesiunea care îi urma, în timpul căreia participanţii schimbau glume cu caracter satiric. Ea se constituie ca specie literară cultă către începutul secolului al V-lea î. Hr. la Megara, în Sicilia, iar ca gen dramatic propriu-zis apare la Atena, cel mai de seamă reprezentant fiind Aristofan. În perioada ei de început, comedia greacă parcurge trei etape: comedia veche, comedia medie (din anul 380 î. Hr. până în epoca lui Alexandru Macedon) şi comedia nouă, al cărei reprezentant de seamă este Menandru.

În literatura latină, comedia apare în secolul al III-lea şi are ca reprezentanţi de seamă pe Plaut şi Terenţiu, ea cunoscând două tipuri: *comoedia palliata* (după model grecesc) şi *comoedia togata* (cu subiecte autohtone).

În *Renaşterea italiană*, scriu comedii Niccolo Machiavelli, Ludovico Ariosto, Pietro Aretino, iar în Italia secolelor XVI-XVII, se dezvoltă *commedia dell'arte*, cu originea în comediile atellane şi mimuri, şi *comedia dialectală*, continuată până la Luigi Pirandello, având în secolul al XVIII-lea doi reprezentanţi de seamă: Carlo Gozzi şi Carlo Goldoni.

Comedia franceză se dezvoltă în clasicism şi este de caracter, de intrigă, satirică, sarcastică, absurdă, amară, fiind reprezentată de Molière, Beaumarchais, Eugène Scribe, Georges Courteline, Alfred Jarry, Jean Anouilh, iar în literatura engleză, ea se impune prin William Shakespeare, R.B.B. Sheridan, Oscar Wilde, George Bernard Shaw etc.

La spanioli, se remarcă dramaturgi ca Lope de Vega, Pedro Calderon, la germani, Wilhem von Kotzebue, J. L. Tieck, Raymund ş.a., iar la ruşi – N. V. Gogol şi A. N. Ostrovski.

În literatura română, cei mai mari comediografi sunt V. Alecsandri, I. L. Caragiale, Tudor Muşatescu, V. I. Popa, A. Baranga, T. Mazilu, Ion Băieşu ş.a.

„O scrisoare pierdută"
de I. L. Caragiale

Comedia *„O scrisoare pierdută"* a fost citită mai întâi într-o şedinţă a societăţii literare ieşene *„Junimea"*, iar premiera a avut loc la 13 noiembrie 1881, pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, bucurându-se de un mare succes încă de la prima reprezentaţie.

Această piesă de teatru este ***o comedie de moravuri*** (politice, sociale, familiale) şi de caracter, iar ***titlul*** ei are în vedere pretextul în jurul căruia se dezvoltă întâmplările şi conflictele pe scenă – pierderea de către Zoe Trahanache a unei scrisori de amor, care îi fusese trimisă de către Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului.

Tema comediei o constituie prezentarea vieţii social-politice dintr-un oraş de provincie în preajma alegerilor pentru Cameră, în lupta electorală antrenându-se atât forţele puterii, cât şi cele ale opoziţiei.

Aşa cum precizează autorul în partea de început, în care sunt prezentate personajele, ***acţiunea piesei*** se petrece în capitala unui judeţ de munte, „în zilele noastre". Că aceasta este

Scanned with OKEN Scanner

Piatra-Neamț, Curtea de Argeș sau Pitești, aceasta nu are importanță, întrucât I. L. Caragiale avusese grijă să precizeze că piesa poate „să fie icoana moravurilor din Piatra-Neamț ca și a oricărui oraș din provincie, dar nu s-a inspirat și nu a vizat anumite persoane de aici".

Comedia are ***patru acte***, cu câte nouă, paisprezece, șapte și, respectiv, paisprezece ***scene***, iar acțiunea, în totalitatea ei, cuprinde o serie de întâmplări legate de farsa electorală din anul 1883, farsă în care sunt implicate toate personajele.

Actul întâi include, în primele două scene, expoziționea, în care facem cunoștință cu Tipătescu, prefectul județului, și cu Pristanda, polițaiul orașului și unealta docilă a puterii, în jurul cărora evoluează celelalte personaje ale piesei.

Intriga comediei o constituie pierderea scrisorii, fapt care se consumă însă înainte de începerea acțiunii, deoarece în actul I, scena I, Tipătescu află deja de la Pristanda că Nae Cațavencu este în posesia unei scrisori care-i poate asigura reușita în alegeri. Acest fapt va declanșa ***desfășurarea întregii acțiuni***. Alertat, prefectul îi ordonă polițaiului să afle despre ce este vorba, dar între timp Zaharia Trahanache și Zoe, soția sa, sunt șantajați de Cațavencu, adversarul lor politic, cu publicarea scrisorii compromițătoare, în cazul în care nu îl vor sprijini în alegeri. Aceștia îl înștiințează pe prefect de cele întâmplate, care devine din ce în ce mai neliniștit.

Intervin în acțiune Farfuridi și Brânzovenescu (primul fiind preferatul puterii pentru funcția de deputat), deoarece îi bănuiesc pe aliații politici de trădare atunci când îi văd pe Trahanache, Zoe și pe Pristanda în vizită la Nae Cațavencu. Mai mult decât atât, adepții lui Cațavencu distribuie în oraș bilete prin care susțin că acesta va fi sprijinit în alegeri chiar de prefect.

Ștefan Tipătescu și Zoe află de la Cetățeanul turmentat că Nae Cațavencu i-a sustras scrisoarea, iar Pristanda le comunică pretențiile acestuia: „ori o mie de poli, ori deputația". Îi liniștește însă „venerabilul nenea Zaharia", care le spune că l-a descoperit „pe onorabilul cu alta mai boacănă [...]. Cu altă plastografie".

În **actul al doilea**, desfășurarea acțiunii continuă, tensionându-se treptat. Farfuridi și Brânzovenescu trimit o depeșă la „Centru", la București, acuzând-l pe prefect de trădare, în timp ce Pristanda îl arestează pe Cațavencu din ordinul lui Tipătescu. Speriată de cele întâmplate și de posibila publicare a scrisorii, Zoe acceptă să se întâlnească cu Nae Cațavencu și încearcă să-l lămurească pe prefect să-l susțină în alegeri, dar acesta refuză din cauza depeșei lui Farfuridi și a lui Brânzovenescu. Tipătescu îi propune adversarului numeroase funcții și o moșie, dar acesta nu vrea decât „mandatul de deputat". Până la urmă, Zoe îl va determina pe Tipătescu să fie de partea lui Cațavencu și a ei, iar Cetățeanul turmentat este sfătuit să facă și el același lucru.

Nemulțumirea cuplului Farfuridi–Brânzovenescu crește, iar cei doi amenință din nou cu ... Bucureștiul. Între timp, sosește Pristanda aducând telegrama prin care se anunță candidatura lui Agamemnon Dandanache, propus de la centru.

Actul al treilea este cel al discursurilor candidaților și al ***punctului culminant*** al acțiunii. Discursul lui Farfuridi ilustrează o adevărată beție de cuvinte, o totală lipsă de logică, îmbinată cu agramatisme de toate felurile, iar cel al lui Cațavencu este tipic demagogic. În pauza dintre cele două discursuri, grupările rivale se confruntă ca un exercițiu preliminar al încăierării din finalul actului, iar Zaharia Trahanache le arată prefectului și soției sale polița falsificată de Cațavencu, hotărând să anunțe candidatura lui Agamemnon Dandanache.

În final, când acest lucru se întâmplă, are loc o încăierare pusă la cale de Pristanda, iar Cațavencu își pierde pălăria, pe care o găsește Cetățeanul turmentat.

În **actul al patrulea**, după punctul culminant (încăierarea violentă dintre cele două tabere), acțiunea evoluează către ***deznodământ***, proclamându-se înfrângerea lui Cațavencu și alegerea lui Agamemnon Dandanache. Zoe se teme încă de publicarea scrisorii, căci posesorul ei pare că „a intrat în pământ". Sosește Dandanache și povestește cum, tot printr-un șantaj exercitat prin intermediul unei scrisori, a ajuns să fie candidatul propus „de la Centru".

Își face apariția Cațavencu, „dezolat" că pierduse scrisoarea în timpul încăierării, dar și Cetățeanul turmentat, în posesia căruia se afla acum scrisoarea pierdută, pe care o returnează „adrisantului". Acum, Nae Cațavencu, amenințat cu polița falsificată, acceptă să conducă festivitatea în cinstea noului ales, iar totul se termină într-o atmosferă de sărbătoare, de împăcare și veselie unanimă.

Scanned with OKEN Scanner

Privit în întregimea sa, textul operei literare „*O scrisoare pierdută*" are trăsăturile caracteristice unei creații dramatice, dar și unele specifice, originale, care se îmbină cu cele generale.

Din prima categorie face parte structurarea în acte (patru) și scene (9, 14, 7, 14, în ordinea actelor). Modalitatea principală de comunicare, deci principalul mod de exprimare, este ***dialogul***, căruia i se alătură ***monologul dramatic***. ***Descrierea*** și ***narațiunea*** nu apar decât în replicile personajelor sau în indicațiile de regie (indicațiile scenice), scrise între paranteze la începutul unui act sau al unei scene, ori pe parcursul acțiunii, și se referă fie la decor, fie la jocul de scenă al actorilor.

Faptul caracteristic structurii piesei „*O scrisoare pierdută*" este însă prezența unor ***scene alcătuite numai din monolog***, consecință firească a prezenței unui singur personaj (Pristanda, Trahanache, Tipătescu, Zoe, Cațavencu), prin care se face legătura între diferite scene și acțiuni ale piesei, sunt exprimate gândurile ascunse, zbuciumul sufletesc și intențiile personajului respectiv ori concluziile la care acesta ajunge în urma întâmplării anterioare.

De asemenea, ***în cadrul dialogului***, se remarcă ***diversitatea replicilor***, o modalitate remarcabilă, folosită ingenios de dramaturg, de realizare a comicului. Astfel, se întâlnesc replici diverse chiar în aceeași scenă și numai între două personaje – Tipătescu și Pristanda, replici de tipul întrebare / răspuns:

„*Tipătescu*: Cine era?
Pristanda: Cine să fie? Dăscălimea: Ionescu, Popescu, popa Pripici...
Tipătescu: Și popa?
Pristanda: Da, popa și d. Tăchiță... ";

replică / confirmarea replicii:

„*Tipătescu*: Mișel!
Pristanda: Curat mișel!
Tipătescu: Murdar!
Pristanda: Curat murdar!
Tipătescu: Tii! Nu s-alege!
Pristanda: Nu s-alege!"

sau replică /completarea replicii:

„*Pristanda*: Nouă suflete, coane Fănică, nouă și renumerație...
Tipătescu: După buget!
Pristanda: Mică, sărut mâna, coane Fănică."

Dinamica unor astfel de replici este asigurată prin reluarea unei părți sau a unor cuvinte din replica anterioară („– Și cine era? – Cine să fie?"; „– Și popa? – Da, popa..."; „– Mișel! – Curat mișel!") fie cu valoare interogativă, fie cu valoare exclamativă. Dinamica este dată de scurtimea acestor replici, dar în text există și replici mai ample, cum sunt cele ale lui Pristanda, care încep cu: „Bine ziceți, coane Fănică...", „Da' să vedeți ce s-a întâmplat... coane Fănică...", în care personajul apelează la nararea unor întâmplări, îmbinând vorbirea directă cu cea indirectă.

Alteori, replica încearcă să capteze atenția partenerului de discuție: „Cum vă spuneam...", „Ce să zici?", „Da să vedeți ce s-a-ntâmplat..."

Astfel de replici au menirea de a reveni la tema principală a discuției (amenințarea lui Cațavencu aflat în posesia unei scrisori), căreia i se alătură două teme secundare (articolul din ziarul „Răcnetul Carpaților" și afacerea cu steagurile).

Legătura dintre ele se face prin replicile lui Tipătescu, acesta îndemnându-l pe Pristanda să revină asupra „istoriei": „Dar, în sfârșit, las-o pe asta! [...] Începuseși să-mi spui istoria de aseară"; „Ia să lăsăm steagurile, Ghiță... [...] Spune odată istoria de-aseară, că mă grăbesc..."

Aceeași măiestrie deosebită dovedește I. L. Caragiale în ***dezvoltarea conflictului de bază al piesei***, căruia îi subordonează o serie de ***conflicte secundare***.

Conflictul principal se declanșează o dată cu amenințarea lui Cațavencu de a publica scrisoarea și ***evoluează treptat***, pe măsură ce îi șantajează, pe rând, pe Zaharia Trahanache și pe Zoe, soția acestuia. Ștefan Tipătescu, autorul scrisorii, și mai ales Zoe intră în alertă, în timp ce Trahanache este convins că are de-a face cu o plastografie. Soția „venerabilului" este dispusă să accepte toate condițiile impuse de Nae Cațavencu, iar prefectul cedează și el, după ce

Scanned with OKEN Scanner

adversarul său îi refuză toate propunerile, neacceptând decât mandatul de deputat. Conflictul ***se acutizează*** şi atinge intensitatea maximă în momentul în care este anunţat candidatul în persoana lui Agamemnon Dandanache şi începe o adevărată bătălie între taberele de alegători. ***Stingerea conflictului*** are loc în momentul în care scrisoarea revine la Zoe, prin intermediul Cetăţeanului turmentat, iar Caţavencu, deposedat de obiectul şantajului, acceptă toate condiţiile impuse acum de Zoe, devenită, din victimă, „călău".

Conflictul principal antrenează cu sine alte conflicte secundare, cu rolul de a-l pune în evidenţă pe primul, în toată complexitatea lui. Astfel, Farfuridi şi Brânzovenescu, temându-se că vor fi trădaţi, intră în dispută cu Tipătescu, cu Zoe şi cu Trahanache, iar la un moment dat, apar disensiuni chiar între Ştefan Tipătescu şi Zoe Trahanache în privinţa susţinerii candidaturii lui Nae Caţavencu.

De asemenea, în pauza dintre cele două discursuri electorale din actul al treilea, cei doi oratori – Farfuridi şi Caţavencu – intră în conflict, primul acuzându-l pe cel de-al doilea că este „candidatul prefectului", iar anunţarea candidaturii lui Agamiţă Dandanache şi încăierarea din final vor avea ca urmare „spargerea" partidului independent: „După ce a fugit Caţavencu, dăscălimea s-a apucat la ceartă, s-au bătut, l-au bătut pe popa Pripici, şi nici vorbă să mai scoată gazeta... S-a spart partidul independent... s-a spart!"

Derularea faptelor, evoluţia conflictelor şi comportarea personajelor pun în evidenţă trăsăturile esenţiale ale oricărei comedii: stârnirea (provocarea) râsului şi finalul comic prin rezolvarea neaşteptată a situaţiei iniţiale, datorită unei adevărate „lovituri de teatru". Cu alte cuvinte, este vorba de prezenţa comicului şi mai ales de diversitatea mijloacelor prin care I. L. Caragiale reuşeşte să-l realizeze, cu o artă încă neîntrecută.

Există mai întâi ***un comic de situaţie***, obţinut din pierderea şi găsirea succesivă a scrisorii de amor, din postura ridicolă a lui Caţavencu de a ajunge, din stăpân pe situaţie, victimă a unei escrocherii asemănătoare celei la care el apelase. Totodată, comică este situaţia finală, când cele două forţe potrivnice se împacă şi farsa electorală se termină cu un compromis pe care toată lumea îl acceptă cu dezinvoltură. Tot în comicul de situaţie se încadrează existenţa unor cupluri de personaje – Farfuridi şi Brânzovenescu – sau a triunghiului conjugal Zoe–Tipătescu–Trahanache.

În al doilea rând, există un ***comic de moravuri***, evident prin urmărirea relaţiei dintre Tipătescu şi Zoe ori a felului în care se pregătesc şi se desfăşoară alegerile. Este, aşadar, vorba atât de moralitatea din viaţa de familie, cât şi de cea politică, iar corupţia indivizilor îmbracă diverse forme, pe care I. L. Caragiale le analizează cu ascuţit spirit critic în pagini rămase nemuritoare.

În al treilea rând, există un ***comic de caracter***, care izvorăşte din comportarea personajelor, din atitudinea lor şi ipostazele în care acestea sunt prezentate. Personaje ca Dandanache, Caţavencu, Pristanda generează râsul prin contrastul dintre pretenţiile pe care le au şi comportamentul lor. Caţavencu pretinde că este patriot, dar urmăreşte numai împlinirea intereselor personale meschine; Dandanache este ramolit, dar şiretenia sa depăşeşte starea de decrepitudine în care se află. La rândul său, Pristanda se supune orbeşte lui Tipătescu, ceea ce nu-l împiedică să gândească despre Caţavencu: „Straşnic prefect ar fi ăsta!", după ce-i mărturisise că-i citeşte gazeta „ca pe Evanghelie". Prin comportarea lor duplicitară şi alte personaje ca Tipătescu, Trahanache şi Zoe realizează un savuros comic de caracter.

Tuturor acestor forme de comic, li se alătură ***comicul de limbaj şi de nume***. Comicul de limbaj se realizează prin observarea şi înregistrarea ticurilor verbale ale personajelor („Ai puţintică răbdare", „Curat"), prin pronunţarea greşită a unor neologisme şi a unor cuvinte obişnuite („renumeraţie", „famelie", „bampir", „plebicist", „cioclopedică". „catindrală", „nifilist", „momental", „fevruarie", „enteres", „dumneei" etc.), dovedind gradul de instruire mai mult decât superficial al personajelor respective. Alteori, cuvintele sunt înţelese greşit, dându-li-se alt sens („capitalist" are sensul de locuitor al capitalei, „anonimă" (semnată), „puncte esenţiale" (pe ici pe colo) etc.). Sau structurile conţin nonsensuri datorită negării primului enunţ prin cel de-al doilea: „[...] e sublimă, dar lipseşte cu desăvârşire", „aclamăm munca, travaliul care nu se face de loc", „să se revizuiască primesc, dar atunci să nu se schimbe nimic".

Scanned with OKEN Scanner

Sunt prezente contradicțiile de termeni („12 trecute fix"), truismele (enunțarea unor adevăruri banale), de cele mai multe ori pleonastice („un popor care nu merge înainte, stă pe loc", „unde nu e moral, acolo e corupție") sau pleonasmele propriu-zise („fără principii, va să zică că nu le are", „nu dau voie să-și permită", „măcar câtuși de puțin", „aclamăm munca, travaliul", „nu spune decât numai și numai".

Tot din punctul de vedere al comicului de limbaj se observă numeroase repetiții („enteresul și iar enteresul", „vezi tânăr, tânăr, dar copt", „pe candidatul comitetului dv. – comitetul dv.", „să mă agreeze și comitetul dv. căci e al dv."), unele cacofonii (să zică că nu le are"), confuzii (atracții) paronimice („scrofuloși la datorie", în loc de „scrupuloși") și chiar anacolut („eu, care familia mea... și eu ca românul imparțial... în sfârșit să trăiască"; „Îmi pare rău, tocmai coana Joițica, tocmai dumneei, care de! să ne așteptăm de la dumneei la o protecție...").

Toate aceste elemente de limbaj se îmbină într-o diversitate de stiluri: familiar (colocvial), administrativ, oratoric, la care se adaugă stilul epistolar – scrisoarea (în două variante, o dată, „de amor" și altă dată, ca plângere sau reclamație, dar în toate situațiile ca obiect de șantaj) – și cel publicistic – ziarul (ca modalitate de manipulare a opiniei publice) –, discursul (în actul III), alocuțiunea și toastul (ca modalități oratorice – în actul IV). Hazul crește mai ales atunci când personajele folosesc una sau alta dintre structurile specifice unui stil într-un context neadecvat, așa cum se întâmplă atunci când, adresându-se lui Pristanda, Cațavencu îmbină limbajul familiar cu cel solemn, pretențios și sentențios: „Îmi pare rău, Ghiță, că mai stăruiești cu scuzele tale... Adică noi nu știm cum merge politica? (sentențios). Într-un stat constituțional, un polițist nu e nici mai mult nici mai puțin decât un instrument!"

Comicul de nume este înrudit cu cel de limbaj, subordonându-i-se, după unii critici. În comedia „*O scrisoare pierdută*", numele sunt mai mult decât sugestive, putându-se afirma chiar că ele „fac concurență stării civile". Numele lui Zaharia Trahanache sugerează amânarea, tergiversarea, decrepitudinea, bătrânețea, iar Cațavencu îl reprezintă pe cel care se agață cu disperare de orice pentru a-și atinge scopul, se agită și „cățăie" (flecărește), întruchipând tipul demagogului lătrător. Farfuridi și Brânzovenescu, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează inferioritatea, vulgaritatea, pe când Dandanache ne duce cu gândul la dandanaua (încurcătura) pe care o produce prin apariția lui neașteptată. Alăturat lui Agamemnon, nume ilustru din mitologia greacă, cu forma de diminutiv evident depreciativă – Agamiță – și pronunțat de Trahanache „Gagamiță", numele Dandanache pune în evidență un personaj decrepit, totuși un amestec interesant de viclenie și ramoleală. Pristanda își trage numele de la un joc moldovenesc, sugerând zbaterea permanentă și inutilă sau exprimând ideea că e capabil să joace așa cum i se cântă. Numele lui Tipătescu ne duce cu gândul la un tip important în viața politică, abil, folosindu-și puterea politică în propriul interes, capabil de aventuri amoroase, datorită poziției și prezenței sale.

Toate aceste aspecte reliefate cu o artă neîntrecută de Caragiale la comicul de limbaj pot fi considerate și elemente ***ale oralității***, deoarece ele sunt caracteristice limbii vorbite. Lor li se adaugă îmbinarea vorbirii directe cu cea indirectă (vezi discuția lui Pristanda cu Tipătescu), prezența numeroaselor interjecții, a construcțiilor exclamative și interogative, unele de un retorism evident în anumite contexte. Ca și în exprimarea orală, șirul expunerii se întrerupe, se fac unele digresiuni, ca apoi să se revină la ideea inițială. Există un anumit ritm al expunerii și un anumit grad de elaborare a ideilor, în funcție de reacția interlocutorului. În timpul discuției, pot interveni intonația, mimica, gesturile, ultimele ca elemente nonverbale ale comunicării.

În cadrul categoriilor de comic se observă și ***un comic al intențiilor***, prin care este pusă în evidență atitudinea scriitorului față de evenimente și personaje, aceasta mergând de la umor, ironie, până la un sarcasm categoric, îngroșat de dramaturg până aproape de parodie. De pildă, autorul privește cu îngăduință ticul verbal al lui Pristanda, deși acesta ajunsese la formulări ilogice, absurde stârnind râsul:

„*Pristanda*: Dumneata sugi sângele poporului!... Aoleu!
Tipătescu: Mișel!
Pristanda: Curat mișel!
Tipătescu: Murdar!
Pristanda: Curat murdar!"

Scanned with OKEN Scanner

Alteori, în spatele cuvintelor unora dintre personaje, se ascunde ironia autorului față de un alt personaj sau față de interlocutor:

„P: Şi la mine, coane Fănică, să trăiţi! Greu de tot... Ce să zici? Famelie mare, renumeraţie mică după buget, coane Fănică...

T (zâmbind): Nu-i vorbă, după buget e mică, aşa e... decât tu nu eşti băiat prost; o mai cârpeşti de ici, de colo, dacă nu curge, pică... Las' că ştim noi!" Umorul se realizează în replicile citate prin repetiţie şi acumulări succesive, iar ironia, prin intermediul aluziei.

Umorul şi ironia ca atitudini ale scriitorului se remarcă şi în unele indicaţii de regie (scenice):

„Pristanda (uitându-se pe sine şi râzând): Curat condei! (luându-şi numaidecât seama, naiv) Adicăte, cum condei, coane Fănică?..." sau

„Caţavencu (întrerupându-l lătrător): Nu voi, stimabile, să ştiu de Europa d-tale [...]" etc.

După cum se observă din cele relatate până aici, comedia *„O scrisoare pierdută"* se remarcă prin conflictul susţinut, puternic tensionat până la deznodământ, prin diversitatea tipurilor de comic şi prin măiestria cu care autorul îşi „creionează" personajele. De aceea, acţiunea îl captivează pe cititor prin suspansul creat, modalităţile de realizare a comicului determină un râs sănătos, stenic, iar multe dintre replicile personajelor rămân adevărate antimodele de exprimare în conştiinţa cititorilor.

Prin această piesă, a cărei originalitate este incontestabilă, ca şi prin inegalabila sa creaţie dramatică, I. L. Caragiale a rămas cel mai mare dramaturg din literatura română, pe care a înscris-o în universalitate.

Caracterizarea personajelor

Ca dramaturg, I. L. Caragiale nu se remarcă numai prin arta compoziţiei, a dezvoltării conflictelor, ci şi prin ***talentul excepţional de a-şi construi personajele***, care „fac concurenţă stării civile".

Caragiale a creat personaje vii, reprezentative pentru societatea timpului său, fiecare cu trăsăturile sale specifice, modul său de a fi, de a gândi şi de a se exprima.

Personajele sale sunt, aşadar, ***tipuri umane***, personaje de factură clasică, dezvoltate pe o singură trăsătură, dominantă, pentru că personajele, deşi tipice, nu sunt realizate schematic, ci sunt privite în complexitatea lor. Astfel, există trăsături comune (generale) şi trăsături individuale, care se contopesc în realizarea personajului.

Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului, este ***tipul junelui-prim, al amorezului***. Arogant, el trăieşte sentimentul abandonării unei cariere strălucite în favoarea partidului. El nu este lipsit de inteligenţă, este instruit, folosindu-şi inteligenţa pentru a-şi atinge scopurile, mai tot timpul personale. Nestăpânit, impulsiv, devine chiar violent uneori, aşa cum se întâmplă într-una dintre confruntările cu Nae Caţavencu. Aceste însuşiri sunt evidenţiate direct de Zaharia Trahanache, care spune, vorbind despre prefect, că este „bun băiat, cu carte, dar iute". Aşa se explică faptul că modul său de exprimare nu se compară cu al altor personaje, Tipătescu folosind limbajul corect al unui om instruit.

El este unul dintre stâlpii puterii locale şi de aceea încalcă legea şi acceptă compromisurile. Administrează judeţul ca pe propria moşie: îi ordonă lui Pristanda să-l aresteze fără motiv pe Caţavencu, căruia îi oferă apoi, în schimbul scrisorii, funcţii şi chiar moşia „Zăvoiul", cenzurează corespondenţa şi opreşte „depeşele" care nu-i convin. Această postură a sa de a dispune de tot după bunul plac este magistral caracterizată de Pristanda: „moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica coana Joiţica", opinie care pune în evidenţă de fapt imoralitatea personajului.

Tipătescu ştie să-l facă pe Pristanda să-i îndeplinească ordinele; el îi acceptă micile „afaceri", cum este cea cu steagurile: „decât tu nu eşti băiat prost; o mai cârpeşti de ici, de colo; dacă nu curge pică... Las' că ştim noi! [...] Şi nu-mi pare rău, dacă ştii să faci lucrurile cuminte: mie-mi place să mă servească funcţionarul cu tragere de inimă..."

Eroul lui Caragiale oscilează între dorinţa de ascensiune politică şi sentimentele faţă de Zoe şi, dovedind luciditate, la insistenţele acesteia, acceptă menţinerea candidaturii lui Caţavencu. De fapt, el stăpâneşte o adevărată artă a disimulării: faţă de Trahanache se preface că nu ştie

Scanned with OKEN Scanner

nimic de scrisoare, față de Farfuridi și Brânzovenescu pozează în victimă, iar față de Cațavencu devine violent, pentru a-l impresiona.

Deși autorul îi reliefează defectele și viciile, acestea sunt general umane, personajul fiind astfel privit cu oarecare îngăduință, nepotrivit pentru a fi inclus în tagma politicienilor demagogi și inculți.

Ghiță Pristanda, polițistul orașului, este ***tipul servitorului, al omului de casă slugarnic***. Replica lui „curat", devenită tic verbal, reliefează această trăsătură dominantă a caracterului său – servilismul – totodată o sursă excepțională de comic de limbaj. Servilismul său este unul umil și Pristanda urmărește prin acest mod de comportare obținerea unor avantaje, conducându-se după principiul enunțat de soția sa: „pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând". El este, după cum recunoaște, unealta docilă a celor trei – Tipătescu, Zoe și Zaharia – , „omul nostru", cum spune prefectul: „Al dumneavoastră, coane Fănică, și al coanei Joițichii, și al lui conu Zaharia..."

Pristanda ascultă și execută orbește ordinele stăpânilor, ajungând până la încălcarea legii, atunci când îl arestează și-l terorizează pe Cațavencu, în ciuda protestelor acestuia. Pristanda știe să obțină venituri din afacerea cu steagurile, fapt pe care șefii săi îl trec însă cu vederea, atâta timp cât le servește supus interesele.

În Zoe polițaiul recunoaște pe adevărata stăpână, fiind la curent cu autoritatea acesteia față de Tipătescu și Zaharia Trahanache, dar dorește să le intre în grații și celorlalți. De aceea, el este gata să suporte orice consecință atunci când îl trimite nejustificat pe Tipătescu la telegraf: „Am mințit [...] Știu că o să mă ocărască, o să mă bată că l-am trimis la cai verzi pe pereți, dar lasă să mă ocărască, să mă bată... Nu-e mai-marele meu? Nu e stăpânul meu, de la care mănânc pâne eu și unsprezece suflete?"

La acest personaj, este interesant de observat tocmai raportul său cu prefectul Tipătescu, pus în evidență încă de la prima scenă a comediei. Raportul este unul de subordonare, determinat în primul rând de diferențele de statut social, manifestându-se prin atitudine, mod de adresare și limbaj folosit. Atitudinea lui Pristanda este de supunere oarbă, necondiționată, pe când prefectul îl privește cu o superioritate tolerantă, pentru că știe că are nevoie de complicitatea lui. Tipătescu i se adresează cu un ton hotărât, apelând la un limbaj familiar („Ghiță"), pe când limbajul slugarnic al lui Pristanda, alcătuit din expresii ca „să trăiți, coane Fănică", „sărut mâna", se încadrează într-un dialog formal care abundă în expresii populare, în care vorbirea directă se îmbină cu cea indirectă în cadrul unor divagații specifice expunerii orale. Inițiativa schimbării temei de discuție și a continuării celei inițiale îi aparține prefectului, adică superiorului, celui ce domină în această relație de subordonare.

După cum el însuși declară, este „scrofulos la datorie", dar știe să transforme cu viclenie datoria în acțiuni menite să-i aducă mici profituri.

În ciuda servilismului afișat față de stăpânii săi prin modul de adresare, prin modul de a acționa etc., Pristanda e capabil să-i trădeze, dacă s-ar întâmpla ca Nae Cațavencu să fie ales. De aceea, se poartă slugarnic față de acesta, îi declară că-i citește gazeta ca pe „Evanghelie" și îl privește admirativ: „Strașnic prefect ar fi ăsta!"

Lipsa de cultură a lui Pristanda este evidentă, el stâlcind neologismele, al căror sens nu-l înțelege, sau folosind cuvinte și expresii populare ori regionale.

Polițaiul nu este un ingenuu, asemenea Cetățeanului turmentat, dar nici o canalie ca Nae Cațavencu, ci doar un șmecher care știe să profite de bunăvoința interesată a stăpânilor, să le speculeze slăbiciunile și situațiile delicate în care aceștia se află. El se află în dublă ipostază: de profitor și de persoană de care se profită. Este profitor pentru că știe să tragă unele foloase din acțiunile pe care le întreprinde, având tacit și consimțământul stăpânilor. La rândul lor, aceștia profită de Pristanda și de serviciile acestuia: el este cel care descoperă că Nae Cațavencu se află în posesia scrisorii, care-l arestează pe acesta și-i mijlocește întâlnirile cu Tipătescu sau cu Zoe. Totodată, încăierarea de la sfârșitul actului al treilea este pusă la cale și regizată tot cu ajutorul lui Pristanda.

Acest permanent du-te-vino, această continuă agitație de colo până colo, uneori cu folos, alteori fără, este sugerată de numele personajului, care desemnează un dans popular.

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Trahanache, nenea Zaharia, este ***tipul încornoratului***, dar şi ***al ticăitului*** (după trăsătura dominantă). El este încornoratul simpatic, deoarece refuză să creadă – din convingere sau din „enteres" şi diplomaţie – în autenticitatea scrisorii de amor şi în adulterul soţiei.

După cum precizează autorul, Trahanache este „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului şcolar, Comiţiului agricol şi al altor comitete şi comiţii", el fiind unul dintre stâlpii locali ai partidului aflat la putere, alături de Farfuridi şi Brânzovenescu, aşa cum el însuşi pretinde.

Trăsătura dominantă este „ticăiala" (încetineala), ilustrată atât de remarcabila formulă rostită în rarele momente de enervare („Aveţi puţintică răbdare!"), cât şi de numele Trahanache, provenit de la „trahana" – o cocă moale –, şi Zaharia, care ne duce cu gândul la zahariseală, sugerând vetustitatea.

„Venerabilul" este calm, liniştit, imperturbabil, cu o gândire plată şi cu un temperament formal, dar, în acelaşi timp, dispune de o viclenie rudimentară şi periculoasă, pentru că ştie să disimuleze şi să manevreze cu abilitate intrigile politice. Astfel, când el şi ai săi sunt şantajaţi, nu se agită, ci, abil, răspunde cu un contraşantaj, descoperind o poliţă falsificată de Caţavencu.

Cu aceeaşi abilitate politică, eroul îi combate pe Farfuridi şi pe Brânzovenescu, care îl bănuiesc pe prefect de trădare şi care ajung apoi să spună despre Trahanache: „E tare... tare de tot... Solid bărbat". Recunoaşte imoralitatea şi corupţia la nivelul societăţii („o societate fără moral şi fără prinţip"), dar practică înşelăciunea şi frauda, falsificând listele de alegători şi promiţându-i lui Dandanache unanimitate în alegeri. El nu admite însă imoralitatea în sânul familiei şi, de aceea, nu crede în autenticitatea scrisorii, pe care o consideră plastografie. Credulitatea lui poate fi pusă pe seama unei convingeri ferme sau poate fi considerată un act de diplomaţie, prin care vrea să păstreze onoarea familiei şi să nu-şi strice relaţiile cu prefectul.

De fapt, principiul lui politic este de a respecta ordinele celor de la Centru: „noi votăm candidatul pe care-l pune partidul întreg, pentru că de la partidul întreg atârnă binele ţării şi de la binele ţării atârnă binele nostru". Motivul acestei atitudini este, bineînţeles, „binele nostru", prin care se înţelege binele personal al „venerabilului" şi al celor asemenea lui.

Este neinstruit, stâlcind neologismele, se exprimă confuz, incoerent, în vorbirea lui fiind prezente deopotrivă truismul, tautologia şi cacofonia. Gândirea şi cultura lui generală şi politică se rezumă la spusele fiului său, care exprimă în fond tot o platitudine: „unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are".

Zoe Trahanache, soţia venerabilului domn Zaharia Trahanache, unicul personaj feminin al piesei, reprezintă ***tipul adulterinei***, femeia voluntară şi autoritară, figura feminină cea mai distinsă din dramaturgia lui Caragiale.

Deşi nu este membră a partidului din care soţul şi amantul ei fac parte, ea conduce totul din umbră datorită influenţei ei asupra acestora şi, de aceea, pentru Farfuridi partidul înseamnă în primul rând „madam Trahanache" şi apoi ceilalţi.

Zoe este frivolă şi îşi înşeală soţul, iar în momentul descoperirii adulterului, luptă din răsputeri ca să-şi salveze reputaţia, deşi, mai presus de aceasta, este poziţia socială pe care o deţine. În atingerea scopului propus, este energică, hotărâtă şi apelează la toate mijloacele pentru a-l convinge pe Tipătescu să-l sprijine pe Nae Caţavencu: se lamentează, plânge, „leşină", ameninţă, trece de la o stare la alta cu dezinvoltura unei actriţe, pentru ca, în final, să ajungă la concluzia: „În sfârşit cine luptă cu Caţavencu luptă cu mine...".

În dârzenia, dar mai ales în disperarea ei, Zoe hotărăşte: „Eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu", considerând că, dacă va fi nevoie: „Vom lupta contra oricui!... Vom lupta contra guvernului".

Când este stăpână pe situaţie, vrea să-i dovedească lui Caţavencu că este o femeie bună, iertătoare, tolerantă, cerându-i în schimb să conducă manifestaţia publică în cinstea alesului şi amintindu-i, nu fără ironie, faptul că „asta nu-i cea din urmă Cameră".

De aceea, este caracterizată de Caţavencu ca fiind „un înger", pe când, din punctul de vedere al altor personaje, ea este doar „o damă bine", expresie insinuantă şi echivocă, având în vedere comportarea ei.

Nae Caţavencu este ***tipul demagogului ambiţios***. El este „avocat, director-proprietar al ziarului «Răcnetul Carpaţilor», prezident fondator al Societăţii Enciclopedice Cooperative «Aurora Economică Română»" şi şef al „Grupului independent".

Scanned with OKEN Scanner

Caţavencu este îngâmfat şi doreşte să parvină, urmărindu-şi realizarea intereselor personale, indiferent de mijloacele folosite, conform principiului „Scopul scuză mijloacele", pe care i-l atribuie fals „nemuritorului Gambeta" sau, altfel spus, conform altui principiu de drept, „fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale". De aceea, nu se dă înapoi de la şantaj şi declară deschis scopul (deputăţia), considerându-se îndreptăţit s-o obţină, aşa cum însuşi remarcă, într-un limbaj ambiguu, care stârneşte umorul: „vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi... între fruntaşii politici. Vreau mandatul de deputat..."

Profesiile de avocat şi gazetar îi favorizează demagogia şi de aceea, în fraze lungi, sforăitoare, ca un actor desăvârşit, se adresează auditoriului, pe care încearcă să-l impresioneze plângând, apoi stăpânindu-se, apoi hohotind şi rostind într-un limbaj patriotard vorbe mari despre „ţărişoara mea", „România mea", „fericirea ei", „progresul ei".

Un asemenea limbaj bombastic, pretenţios, alteori sentenţios foloseşte Caţavencu în orice împrejurare, fie că e vorba de discursul electoral sau de alocuţiunea din final, fie că se adresează unor personaje ca Tipătescu sau Pristanda.

De fiecare dată este ipocrit, teatral, sentimental, plin de sine şi dovedeşte o ambiţie ieşită din comun. Cât timp este stăpân pe situaţie este inflexibil, orgolios, agresiv, refuzând orice propunere a lui Tipătescu şi încearcă să-şi impună pretenţiile. Când situaţia se schimbă şi îi este nefavorabilă, devine umil, neputincios şi acceptă fără nici o împotrivire toate condiţiile puse de Zoe.

Discursurile sale sunt mostre de incapacitate intelectuală. El citează fără discernământ şi în necunoştinţă de cauză sau stâlceşte cuvintele („oneste bibere"), foloseşte construcţii lipsite de sens („e sublimă, dar lipseşte cu desăvârşire", „capitaliştii" – pentru locuitori ai capitalei) ori de-a dreptul stupide („lupte seculare care-au durat treizeci de ani").

Limbajul său lătrător este sugerat chiar de autor prin intermediul unor indicaţii scenice şi al numelui purtat, care ne duce cu gândul la verbul „a căţăi", cu sensul de „a flecări".

Tot un tip de demagog este ***Tache Farfuridi***, fără a fi înzestrat cu abilitatea şi cu şiretenia lui Caţavencu, ci mai degrabă ***imaginea prostului fudul***, a prostiei solemne. Farfuridi este avocat, ca şi Caţavencu, membru al comitetelor şi comiţiilor din care face parte Trahanache. Trăsăturile sale fundamentale sunt îngâmfarea, prostia şi laşitatea. El este membru al partidului aflat la putere şi candidat al acestuia la apropiatele alegeri parlamentare. Pune pasiune în activitatea politică şi e zelos în a apăra partidul, deoarece acesta înseamnă „madam Trahanache, nenea Zaharia, noi şi ai noştri".

Farfuridi simte manevrele de culise, dar esenţa îi scapă şi e nemulţumit că nu este implicat în acest joc. Totodată, el declară că acceptă chiar trădarea, dacă interesele partidului o cer, afirmaţie definitorie pentru portretul moral al personajului.

Este ridicol prin laşitate, mai ales că face caz de curajul său, hotărând în final să trimită la „Centru" telegrama pe care o iscăleşte „anonim": „Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă!"

Discursul său electoral din actul III este o mostră de vorbărie demagogică, dublată de incoerenţă şi prostie fudulă. El abundă în ticuri verbale („Daţi-mi voie!"), Farfuridi folosind cuvinte de umplutură, propoziţii şi fraze neterminate, lipsite de logică, treceri bruşte de la o idee la alta, pentru a ajunge la concluzii ridicole prin stupiditatea lor: „Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici, pe colo, şi anume în punctele... esenţiale..."

În ciuda unei vieţi aparent ordonate (totul se petrece la „trecute fix"), care reprezintă, de fapt, o existenţă stereotipă, şi a calmului său, se agită şi devine uneori impulsiv, violent, adoptând o atitudine de moralist intransigent faţă de Nae Caţavencu, adversarul său politic.

Iordache Brânzovenescu formează, împreună cu Farfuridi, un cuplu comic atât prin comportare, cât şi prin numele lor cu rezonanţe culinare. Şi el este avocat, membru al aceluiaşi partid, se teme de trădare, dovedindu-se la fel de incult, de stupid şi de laş ca Farfuridi. Astfel, Brânzovenescu refuză să semneze depeşa pe motiv că „E tare! Prea tare!" şi apoi, în alternativa anonimatului, trăieşte teama de a nu li se cunoaşte slova la telegraf.

Spre deosebire de Farfuridi, este mai timid, mai domol, mai calm şi încearcă să-i tempereze acestuia excesele de zel: „Tache, Tache, fii cuminte!".

Scanned with OKEN Scanner

Galeria demagogilor se îmbogăţeşte cu ***Agamemnon Dandanache***, prezentat, cu evidentă ironie, de către autor drept „vechi luptător de la '48". El este însă imaginea ***prostului ticălos***, pentru că I. L. Caragiale a întruchipat în el politicianul mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu, după cum se exprimă chiar dramaturgul.

Vorbeşte peltic şi sâsâit, se adresează tuturor cu vocativele „neicuşorule" şi „puicuşorule" şi îşi motivează pretenţia la deputăţie prin aceea că este „un vechi luptător" de la 1848, care continuă tradiţia familiei de a fi reprezentată în toate Camerele: „şi eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca românul imparţial", fapt care evidenţiază mai degrabă oportunismul personajului.

Deşi senil, într-un grad avansat de ramolisment intelectual, confundând mereu persoanele, Dandanache este un şantajist notoriu, care obţine candidatura tot cu ajutorul unei scrisori compromiţătoare, ca şi Caţavencu. Spre deosebire de acesta, el păstrează scrisoarea pentru a o folosi în oricare altă împrejurare: „la un caz, iar... pac! la «Războiul»."

Vorbirea lui Dandanache conţine numeroase repetiţii, cuvinte stâlcite şi, în lipsa unui vocabular adecvat, apelează la limbajul interjecţional specific oamenilor primitivi. Toastul rostit la festivitate este o nefericită sinteză a tuturor greşelilor de exprimare: „În sănătatea alegătorilor... care au probat patriotism şi mi-au acordat... asta... cum să zic de!... zi-i pe nume de!... a!... sufradzele lor; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, şi eu ca românul imparţial, care va să zică... cum am zile... în sfârşit să trăiască!"

Acestui irezistibil comic de limbaj i se adaugă un alt tip de comic, cel de nume, prin alăturarea celor două substantive proprii – Agamemnon (care ne face să ne gândim la celebrul conducător ahean, unul dintre eroii din *Iliada*), devenit, în mod ridicol, Agamiţă şi chiar Gagamiţă şi Dandanache, amândouă sugerând ramolismentul cu pretenţie de virtute.

Cetăţeanul turmentat este, în general, tipul cetăţeanului comun şi al celui ***naiv şi sincer***, în special. Are un rol important în desfăşurarea acţiunii, deoarece el este acela care găseşte scrisoarea, o pierde şi o regăseşte. Deşi are drept de vot şi este „negustor şi apropitar", nu are aspiraţii şi pretenţii politice şi nici o anumită opţiune, ci reprezintă marea masă de alegători dezorientaţi şi ameţiţi, turmentaţi de fapt de propaganda electorală. De aceea, ticul lui verbal este: „Eu cu cine votez?" Are haz şi îi tratează cu indiferenţă pe toţi cei cu care vine în contact, fiind uneori chiar ironic. La un moment dat, el răspunde cu deosebită sinceritate la îndemnul lui Tipătescu de a vota pe cine pofteşte: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă."

Deseori s-a pus întrebarea dacă Cetăţeanul turmentat este vicios sau nu, cinstit sau necinstit, sincer sau prefăcut, dar, dincolo de aceste simple speculaţii, el este cel care aduce, într-o lume sfâşiată de pasiuni şi interese politice, o notă de umanitate, de naivitate şi sinceritate.

Cetăţeanul turmentat completează diversitatea tipologiilor realizate de I. L. Caragiale cu o deosebită artă, apelând la cele mai diferite ***mijloace de caracterizare***. Astfel, însuşirile personajelor sunt prezentate prin acţiune şi comportament, prin felul lor de a vorbi (prin limbaj) sau nume, prin intermediul altor personaje ori direct de către autor.

Interesant de urmărit este ***raportul dintre diferite personaje sau categorii de personaje.*** Astfel, ele se grupează în ***reprezentanţi ai puterii*** (Tipătescu, Trahanache, Agamiţă Dandanache, Zoe, Farfuridi, Brânzovenescu, Pristanda), ***ai opoziţiei*** (Nae Caţavencu, Ionescu, Popescu, popa Pripici) şi ***ai grupului neutru*** (Cetăţeanul turmentat, alţi alegători).

Pentru realizarea comicului, I. L. Caragiale recurge la prezentarea unor ***personaje perechi*** (Farfuridi şi Brânzovenescu sau Ionescu şi Popescu) sau a unor ***structuri triunghiulare***. Există, astfel, triunghiul conjugal, constituit din Zoe, Zaharia Trahanache şi Ştefan Tipătescu, triunghiul politic, în componenţa căruia intră Dandanache, Farfuridi şi Caţavencu, şi triunghiul inocenţilor, cu grade diferite de inocenţă, alcătuit din Cetăţeanul turmentat, Brânzovenescu şi Pristanda.

Toate aceste raporturi existente între personaje, diversitatea lor tipologică şi a modalităţilor de caracterizare folosite de autor dovedesc marea măiestrie a lui Caragiale în creionarea unei „lumi" simbolice, aparte prin preocupările şi prin relaţiile interumane ce se stabilesc între membrii săi.

După cum se observă, I. L. Caragiale a creat în această comedie, prin personajele sale, tipul junelui prim (al amorezului), pe cel al servitorului (al omului de casă), tipul încoronatului şi al ticăitului, al adulterinei, al demagogului ambiţios, al prostului fudul şi al prostului ticălos,

Scanned with OKEN Scanner

cărora li se alătură tipul omului comun. Totodată, toate aceste tipuri umane stabilesc între ele, la nivelul comediei, o serie de relații: de opoziție (adversitate), de colaborare firească sau impusă de anumite situații, de subordonare (de dependență) sau de neutralitate a căror manifestare conturează conflictul piesei și realizează comicul în diversitatea formelor sale. De aceea putem afirma că personajele constituie elementul forte care dă consistență întregii comedii, atât în privința acțiunii, cât și a modalităților de realizare a comicului.

„O noapte furtunoasă"
de I. L. Caragiale

Deși dramaturgia românească se îmbogățise cu unele opere valoroase, cum sunt creațiile semnate de C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu, „Cu «O noapte furtunoasă» se deschide în teatrul românesc o eră nouă. Este data care marchează începutul unei literaturi cu totul originale, cu moravuri și cu tipuri specific locale" (Șerban Cioculescu, *„I. L. Caragiale"*).

Într-adevăr, *„O noapte furtunoasă"* este prima dintre comediile marelui dramaturg devenit celebru. Ea a fost citită în cenaclul „Junimii", la 12 noiembrie 1878, iar, la 18 ianuarie 1879, este reprezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Național din București, în același an fiind publicată și în revista „Convorbiri literare", iar peste zece ani, inclusă în volumul *„Teatru"*.

Titlul piesei *„O noapte furtunoasă sau Numărul 9"* este dat de una dintre replicile lui Rică Venturiano („O, ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie!") în momentul în care se află într-o mare încurcătură. Aceasta este produsă de inversarea numărului 6 al unei anumite case în 9 în momentul tencuirii zidului de la poartă și, de aici, toate peripețiile prin care trec personajele comediei, dar și completarea din titlu, care îi aparține lui Caragiale.

Piesa este o ***comedie de moravuri*** și ***una politică***, iar, în privința ***temei***, Șerban Cioculescu, *op. cit.*, remarca faptul că „două teme se împletesc în «Noaptea furtunoasă». Una este aceea a triunghiului amoros, în care soțul înșelat, însuși temutul cherestegiu, cu numele de spaimă, face figură de «cocu magnifique», încrezându-se până la urmă, în ciuda evidenței, în omul lui de încredere, care-l înșală sub nasul lui. Cealaltă este presiunea politică a micii burghezii antrenată de ideile pseudoliberale ale epigonilor anilor '48 și concretizată pe de o parte printr-o presă de vorbărie goală, așa cum a cunoscut-o autorul piesei, pe de alta prin instituția gărzii civile."

Din cauza problemelor „delicate" puse în discuție, piesa stârnește multe valuri, dar mai ales indignarea reprezentanților gărzii civile, la a doua reprezentație, sub influența unei prese pe nedrept ostile. Reacția acestora surprinde, mai ales că fuseseră operate în text numeroase corecturi, cu care autorul nu este însă de acord și retrage piesa de pe afiș.

Piesa este structurată în ***două acte***, fiecare, cu ***nouă scene***, aceasta fiind cea de-a cincea versiune a textului, jucată în stagiunea 1905–1906, sub directoratul lui Al. Davila. Conflictul dramatic este condus cu abilitate de către autor, întâmplările fiind prezentate în mod gradat, totul terminându-se cu un *happy-end* general. ***Locul*** întâmplărilor este București, iar faptele se petrec pe ***durata*** unei nopți, la acțiune participând un număr de șapte „persoane", cum le numește autorul, asupra cărora dramaturgul face precizări cu referire la ocupație, poziție socială și la relația dintre ele.

Incipitul cuprinde primele cinci scene ale actului întâi, când cititorul face cunoștință cu patru dintre personaje – Jupân Dumitrache, Nae Ipingescu, Chiriac și Spiridon. Jupân Dumitrache îi povestește, indignat, lui Nae Ipingescu, amicul său politic, cum un „bagabont" l-a urmărit pe el, pe soția lui, Veta, și pe Zița, sora acesteia, în două rânduri, când se întorceau de la grădină de la „Iunion".

El este preocupat de cele întâmplate deoarece ține la „onoarea lui de familist", pe care i-o încredințează spre apărare lui Chiriac, omul său de încredere și sergent în gardă. Un alt „ambiț" al jupânului este pasiunea pentru politică și, de aceea, citește și comentează cu multă înflăcărare articolele lui Rică Venturiano din „Vocea Patriotului Naționale", interesându-se totodată și de bunul mers al gărzii civile, al cărei căpitan era.

Intriga acțiunii, și anume relația amoroasă dintre Zița și Rică Venturiano, nimeni altul decât „bagabontul" de la „Iunion", i se dezvăluie cititorului în scena a VI-a. De legătura dintre

Scanned with OKEN Scanner

cei doi nu ştie decât Spiridon, „băiat de procopseală" (ucenic) în casa lui Dumitrache, pentru că el o intermediază.

Pornind de aici, în ***desfăşurarea acţiunii***, aflăm că Ziţa pune la cale o întâlnire cu Rică, dar Spiridon nu-l mai găseşte pe „amploiat" şi acesta nimereşte, din cauza numărului inversat de la poartă, în casa lui jupân Dumitrache, crezând că aici este locuinţa Ziţei, „angelul său radios", confundată cu Veta, căreia îi declară dragoste eternă. Între timp, Chiriac, gelos, îi reproşase Vetei o presupusă legătură amoroasă cu „bagabontul" de la „Iunion", iar în momentul în care jupânul îl zăreşte pe Rică pe fereastră şi pătrunde intempestiv în locuinţă, Chiriac se avântă şi el asupra „lui mate-fripte" pentru a-l pedepsi.

Acum acţiunea atinge ***punctul culminant***, pentru că începe „vânătoarea", iar Rică se zbate ca o fiară încolţită. Este mult zgomot şi toţi se agită: Rică este disperat, Dumitrache şi mai ales Chiriac sunt orbi de gelozie, Veta duce grija să nu i se întâmple ceva lui Chiriac, iar Ziţa îşi apără cu străşnicie „amorul"; numai Spiridon găseşte prilejul să mai „ciupească" şi el ceva.

Deznodământul intervine în momentul în care Rică este recunoscut de Nae Ipingescu şi apare şi Ziţa, care îşi mărturiseşte relaţia cu tânărul. Dumitrache, dar mai ales Chiriac oftează uşuraţi la ideea că „onoarea de familist" a jupânului n-a avut de suferit.

Aşa cum remarca Şerban Cioculescu (*„I. L. Caragiale"*), „«noaptea furtunoasă» se termină cu bine, printr-un *happy-end* general: împăcarea amanţilor (Chiriac–Veta), căsătoria tinerilor (Rică–Ziţa), pecetluirea acordului dintre soţul încoronat şi gardianul incorect al onoarei lui."

Privind structura dramatică a acestei opere literare, se poate observa clasicitatea ei, mai ales în ceea ce priveşte construcţia subiectului, după punctul culminant, urmând, firesc, un deznodământ fericit. Toate personajele revin la situaţia iniţială, opera dovedind o structură circulară; de pildă, şi în final, ca şi la început, găsim aceeaşi atitudine admirativă a lui Dumitrache şi a lui Nae Ipingescu faţă de calităţile de jurnalist şi viitor om politic ale lui Rică Venturiano. Personajele parcurg o traiectorie a cunoaşterii de sine şi a celorlalţi, pentru că, aşa cum remarca Florin Manolescu, în *„Caragiale şi Caragiale"*: „Chiar dacă se prefac că nu ştiu nimic [...], la sfârşitul piesei toţi eroii lui Caragiale ştiu mai mult decât la început unii despre alţii şi, în cele mai multe cazuri, chiar despre fiecare dintre ei."

I. L. Caragiale înfăţişează, în comedia „O noapte furtunoasă", în modul cel mai realist, „mica burghezie în ascensiune prin negoţ sau prin politică, ori prin amândouă laolaltă, cu limbajul ei nu lipsit de pretenţie, dar nici de pitoresc" (Şerban Cioculescu, *op. cit.*). Citatul subliniază una dintre categoriile de comic întâlnite în această creaţie dramatică – şi anume comicul de limbaj, prezent în toate comediile lui Caragiale.

Comicul de limbaj este realizat de autor întâi prin *deformarea pronunţiei* unor cuvinte: „poblic", „favuridele", „ambiţ", „bagabont", „levorver", „inspiraţie", „să-i isplic", „dipotat"; există apoi alte forme, întâlnite în vorbirea personajelor comediei, care folosesc greşit unele cuvinte din cauza *necunoaşterii sensului lor exact*, cum este confuzia dintre „sufrágiu" (vot) şi „sufragíu" (servitor) sau expresia „a maltrata cu o vorbă bună", care conţine o incompatibilitate semantică.

Cuvintele şi expresiile franţuzeşti sunt pronunţate aproximativ de oameni cu o spoială de cultură, dar cu pretenţii mari. Astfel, „pour l'amour de Dieu!" devine „per l'amour di Dieu!", „sanfaso" este folosit în locul lui „sans façon", iar „pour toujours" apare, în exprimarea pretenţioasă a lui Rică, „per toujours". Şi pentru Ziţa, femeie incultă, ignorantă, franţuzescul „au revoire" devine „alivoa", căci însuşirea limbii franceze este pentru ea o problemă dificilă.

Numeroase sunt *pleonasmele* întâlnite în limbajul personajelor, multe rămase celebre: „ai scris-o chiar tu însuţi în original", „întâiaşi dată pentru prima oară", „în stare a fi capabil", „aprob pozitiv", „domnule musiu", „chiar el însuşi în persoană", „compătimesc împreună", „să ne onóreze cu atâta cinste" etc., la care se adaugă *confuziile paronimice*, provenite tot din necunoaşterea sensului cuvintelor: „a manca", folosit în locul lui „a mânca" – franţuzism de la „manquer", cu sensul „a lipsi", „şicul" de la baston, în loc de „şişul", confuzia între cuvintele franţuzeşti *„pitié"* (milă) şi *„piété"* (cucernicie), motiv pentru care este folosit termenul „pietate" cu sensul de „miloasă". Tot greşit pronunţă Rică *dictonul* „Vox populi, vox dei", care, într-o exprimare absolut „originală", devine „box populi, box dei".

Personajele recurg frecvent la *automatisme lexicale*: „rezonul" lui Nae Ipingescu aminteşte de replica lui Pristanda „curat-murdar", iar replica „mie-mi spui", a aceluiaşi personaj, este

Scanned with OKEN Scanner

apropiată de cea a ramolitului Zaharia Trahanache – „aveți puțintică răbdare". Aceste expresii menționate sunt repetate obsesiv de personajele „Nopții furtunoase", ca și de către acelea ale „Scrisorii pierdute", producând un comic irezistibil.

Nu lipsesc din gama elementelor creatoare de comic nici *expresiile tautologice*, multe cu o vădită tendință sentențioasă, filozofică, așa cum este și „panseul" lui Dumitrache: „ce-i al omului e al omului", sau ale lui Rică Venturiano: „familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare". Și Veta filozofează în același stil, ajungând la concluzia că „Azi e azi, ieri a trecut".

În limbajul personajelor, apar și *contradicții între termeni* („precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea", în loc de „precum iubește sclavul libertatea și orbul lumina") sau *amestecul registrelor stilistice*, termeni neologici sau de jargon folosiți cu prețiozitate, alăturându-se cuvintelor din vocabularul familiar: „țață parol", „țățico, mașer", „nu striga! madam, nu striga! fii mizericordioasă, aibi pietate", „să nu pați vun conflict cu mitocanul" etc. De o rară savoare este îmbinarea stilului jurnalistic bombastic, patriotard al lui Rică din „Vocea Patriotului Naționale" cu comentariile lui Dumitrache și Ipingescu, incapacitatea lor de a înțelege măcar o idee din limbajul alambicat al semnatarului articolului. Aceeași imposibilitate de adecvare a felului de a vorbi al unor personaje apare și în scena împăcării finale dintre Dumitrache și Rică: ei vorbesc în „registru" diferit despre aceeași problemă – căsătoria junelui cu Zița.

Tot de comicul de limbaj ține și folosirea unor termeni ca „papugiul", „coate-goale", „moftangiul", „mațe-fripte", la care se adaugă calificativele de „pungaș" și „bagabont" adresate lui Rică, în totală opoziție cu expresiile din final referitoare la același personaj: „e bun de dipotat", „poate să ajungă ministru", „e om, nu glumă", „să ne onoreze cu atâta cinste" etc.

Apropiat comicului de limbaj este ***comicul de nume***, prin intermediul patronimelor autorul aducând în prim-plan și unele dintre trăsăturile personajelor, evident, pe cele negative, generatoare de umor. Numele lui Jupân Dumitrache, căruia i se mai zice Titircă Inimă-Rea, sugerează statutul de parvenit al personajului, infatuarea, dar și răutatea, simțită mai ales de Spiridon, iar Nae Ipingescu semnifică, prin numele său, anonimatul, o persoană lipsită de importanță. Venturiano îl duce pe cititor cu gândul la un aventurier, iar Rică vine să întregească sensul primului termen, vizând frivolitatea. Veta și Zița sunt nume tipice de mahalagioaice, a căror comportare pune în lumină dorința lor de a părea altceva decât sunt.

Există și un ***comic de caracter***, prin care se evidențiază ridicolul personajelor, izvorât din opoziția între ceea ce pretind ele că sunt și ceea ce reprezintă în realitate. Astfel, Rică Venturiano, cel care are un limbaj așa de prețios, pretenții de june-prim și dorința realizării unei cariere strălucite, este pus în situația de a fi fugărit ca un infractor și de a da mită pentru a fi salvat. La rândul lor, Jupân Dumitrache și Ipingescu se consideră a fi ei înșiși poporul, dar manifestă un dispreț total față de cei care sunt de o condiție socială mai modestă decât a lor, adică nu sunt negustori sau „apropritari". Chiriac vrea să pară omul credincios, devotat stăpânului, dar, în realitate, întreține o relație adulterină cu Veta, soția acestuia.

Chiar această postură de încornorat tolerant și recunoscător a lui Dumitrache, pusă în opoziție cu intransigența manifestată de el în alte împrejurări, se înscrie tot comicului de caracter.

Vorbind despre ***comicul de situație***, Șerban Cioculescu (*op. cit.*) remarca: „Singurul element vodevilistic sau al *quiproquo* mai vechei comedii este confuzia stârnită cu ocazia unei reparații, prin răsturnarea tăbliței cu numărul casei (9 în loc de 6)". Acest tip de comic este prezent și în multe alte momente ale piesei. Astfel de situații le reprezintă pânda reciprocă dintre Jupân Dumitrache și Rică atât timp cât sunt la „Iunion", urmărirea cucoanelor și a lui Dumitrache de către același Rică Venturiano și strădania celui dintâi de a nu-și ieși din fire, pentru a nu se compromite în fața concitadinilor. Aceste întâmplări sunt și mai ridicole, căci sunt relatate de către Jupân Dumitrache, unul dintre împricinați, lui Nae Ipingescu, care le ascultă cu sfințenie, cu accentuat interes, și le aprobă prin cele două formule repetate obsesiv: „Rezon" și „Mie-mi spui?".

Comicul de situație este evident și în momentul în care Rică pătrunde în iatacul Vetei, confundate cu Zița, sau în scena în care Spiridon vrea să profite de încurcătura lui Rică ți îi cere bani pentru „tutun".

Însă scena în care cei trei bărbați, extrem de nervoși și agitați, îl urmăresc pe „amploiatul" disperat de consecințele încurcăturii făcute constituie apogeul comicului de situație.

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrache este înfuriat că i s-a dus „ambițul", Chiriac este și mai revoltat, întrucât consideră false declarațiile de fidelitate ale Vetei făcute cu puțin timp înainte, iar Nae Ipingescu acționează din ordin și în virtutea inerției. Rică Venturiano îl are drept martor al disperării sale pe Spiridon, care nu intervine decisiv pentru salvarea celui strâmtorat. Nespus de comică este agitația femeilor, Veta urmărind mai mult să-l convingă pe Chiriac că este nevinovată decât pe soțul ei și îi duce grija să nu cadă de pe schelă, iar Zița se teme de viața „monșerului" ei.

Tot comică este și situația din final, când satisfacția soțului încornorat este nemărginită, în ciuda faptului că are dovada clară a infidelității Vetei în momentul în care găsește „legătura de gât" a lui Chiriac pe perna ei. Concluzia este însă năucitoare, atunci când Chiriac o recunoaște („asta-i legătura mea, n-o știi dumneata"): „Ei! vezi?... Uite-așa orbește omul la necaz!"

Există în această creație dramatică, la fel ca și în celelalte comedii, un ***comic al intențiilor***, care reiese din atitudinea scriitorului față de evenimente și de oameni. În acest sens, se observă că, în pofida defectelor personajelor sale, indiferent de încurcăturile pe care le produc sau în care intră cu voie ori fără voie, I.L. Caragiale le privește cu îngăduință, fiind evident atras de lumea aceasta a mahalalei bucureștene.

Opera sa, la fel de apreciată și astăzi, dovedește că dramaturgul a cunoscut în profunzime obiceiurile, mentalitățile și limbajul acestei lumi, sesizând contrastul dintre modestia nivelului de viață și de cultură al acesteia și convingerea exagerată în privința rolului ei social, de unde și o anumită mulțumire de sine, evidentă la unele personaje.

Caracterizarea personajelor

Comediile lui I.L. Caragiale se remarcă prin dinamismul acțiunii, diversitatea tipurilor de comic și a mijloacelor de realizare a lui, dar și prin tipologia specială a personajelor.

Evidențierea însușirilor acestora se bazează pe observații realiste, în conceperea lor ca individualități, autorul apelând la procedee clasice. De aceea, în comediile lui Caragiale se recunosc câteva tipuri umane: al încornoratului, al primului amorez, al cochetei, al mondenei, al adulterinei, tipul *raisonneur*-ului, tipul demagogului, al politicianului, al slugarnicului, al servitorului, al cetățeanului, al funcționarului și al confidentului, o parte dintre acestea fiind prezente și în comedia „O noapte furtunoasă".

Jupân Dumitrache, poreclit ***Titircă Inimă-Rea***, este *personajul principal* al comediei. El este cherestegiu și căpitan în garda civică, situație socială cu care se mândrește. Însă, după cum arată și numele, este un om de o răutate primitivă, *agresiv*, *aspru*, cu apucături de stăpân, atitudini pe care le manifestă însă numai față de Spiridon, nu și față de Chiriac. De aceea, Spiridon îl consideră „al dracului rumân", găsește îndreptățită porecla pe care o are („Bine l-a botezat cine l-a botezat «Titircă Inimă-Rea»" și îl avertizează, nu fără umor, pe Rică: „Ai să vezi și dumneata al dracului ce e... de ce-i zice lui «Titircă Inimă-Rea»!"), sfatul său bazându-se pe o experiență nu prea fericită: „ba bine că nu! dacă n-oi ști eu păpara lui jupânul!..."

Jupân Dumitrache reprezintă *tipul încornoratului*, dar al unuia *prost*, *credul* și, prin aceasta, *ridicol*. Dacă, în Rică Venturiano, el vede inițial un potențial pericol la adresa „ambițului" lui de familist numai prin faptul că acesta arunca priviri galeșe cucoanelor și îi urmărea până aproape de casă, pe Chiriac, tejghetarul, eroul lui Caragiale îl consideră omul lui de încredere, deci persoana pe care se bazează, un „onorabil băiat" pentru că ține la „onoarea sa de familist". Prostia lui este așa de mare, încât nu-și dă seama că tocmai acesta rămâne mereu în preajma Vetei, se interesează de timpul cât el va lipsi de acasă, că devine suspicios, dacă nu gelos când află că stăpânul și cucoanele au fost urmărite de „bagabont". Mai mult decât atât, nu observă nici înverșunarea cu care Chiriac îl urmărește pe Rică sau, dacă o observă, o consideră o dovadă de loialitate din partea acestuia, și nu o urmare a geloziei bărbatului care își bănuiește amanta de infidelitate.

De un ridicol profund este „Jupânul" și în momentul în care îi urează lui Chiriac „Somn ușor" și-l sfătuiește să „fie cu ochii în patru, d-aproape de tot", iar acesta îi răspunde: „[...] mă știi că consimț la onoarea dumitale de familist", în timp ce o strânge „pe Veta cu putere", cum precizează scriitorul în indicațiile scenice. Prostia îl orbește pe erou și naivitatea lui Jupân Dumitrache este imensă din moment ce, chiar atunci când „îi vine să intre la bănuieli rele", găsind „legătura de gât" a lui Chiriac în patul conjugal, crede cu aceeași tărie în cinstea acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, Jupân Dumitrache este stăpânit de un incomensurabil *orgoliu*, care ține atât de poziția sa socială, cât și de cea de cap de familie. Din punct de vedere social, *se consideră superior celorlalți* și din această poziție izvorăște disprețul său pentru „coate-goale" și „pastramagii". Ca soț, trăiește cu *trauma de a nu fi înșelat*, care derivă din „ambițul" său exagerat legat, „la o adică", de „onoarea lui de familist", pe care o apără cu atâta strășnicie, încât îi încredințează această misiune chiar amantului soției, apreciat de el ca „băiat bun" și „om de încredere": „Da' când lipsesc eu de-acasă, cine să-mi păzească onoarea? Chiriac săracul! N-am ce zice! onorabil băiat!"

Prostia fără margini și mândria exagerată, ca trăsături principale ale personajului, sunt completate cu dese referiri la *incultura* lui, evidentă în ridicolul diverselor comentarii legate de articolul semnat de Rică Venturiano în „Vocea Patriotului Naționale". Nu înțelege nimic nici din „comediile alea nemțești, niște mofturi" de la „Iunion" și de aceea, gândește: „Dăm parale și nu înțelegem nimica: mai bine punem banii în buzunarul celălalt și zicem că ne-am dus."

Din acest punct de vedere, edificator este felul de a vorbi al personajului, care alătură neologismele unor cuvinte sau expresii din limbajul colocvial („a maltrata cu o vorbă bună") și franțuzismelor cuvinte de mahala („mă musiu"). Limbajul folosit de eroul lui Caragiale, dominat de agramatisme, este un amestec haotic de cuvinte aparținând unor registre stilistice diferite.

Jupân Dumitrache este *inconsecvent* în atitudinea sa față de Rică Venturiano, care, din „bagabont", „mațe-fripte", „coate-goale", „moftangiu", devine, atunci când constată că nu mai este un pericol pentru „ambițul de familist", un june de viitor, căruia i se adresează „cu respect amestecat cu sfială", potrivit comentariilor dramaturgului.

Aceeași lipsă de unitate au atitudinile sale față de cei inferiori și de cei din preajma sa. Pe Spiridon îl ceartă, îl amenință, ba chiar îi aplică uneori câte o corecție, dar față de Chiriac este îngăduitor, îndatorat și recunoscător. Chiar pe Nae Ipingescu îl tratează cu respect, în timp ce față de Veta este indiferent și suspicios, iar Ziței îi înțelege pasiunea și îi dă consimțământul să se căsătorească cu Rică.

Zița este unul dintre cele două personaje feminine ale piesei, care, deși ocupă un loc secundar în desfășurarea acțiunii, apare în momentul-cheie al subiectului literar – punctul culminant, când, prin destăinuirea dragostei ei, dezamorsează conflictul dintre Rică și urmăritorii lui.

Ea este sora Vetei și cumnata lui Jupân Dumitrache, întruchipând, în galeria de personaje caragialești, tipul *mahalagioaicei cochete*. Căsătorită cu Ghiță Țircădău, divorțează de acesta pentru că „mitocanul", „pastramagiul" se îmbată, o insultă și o terorizează. Așa cum se autocaracterizează, Zița este o femeie liberă după divorț și se bucură de această libertate, sperând un alt mariaj: „[...] sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine! acu mi-e timpul; junâ sunt, de nimeni nu depand, și când oi vrea îmi găsește nenea Dumitrache bărbat mai de onoare [...]", „[...] eu sunt o persoană delicată; bine că m-am văzut liberă!"

Chiar cumnatul ei, Jupân Dumitrache, remarcă faptul că este „fată frumoasă, modistă și învățată trei ani la pension" și, de aceea, „n-o tratează cu refuz" atunci când ea îi cere insistent să meargă la „Iunion".

Zița are anumite pretenții de mondenitate (folosește franțuzismele, frecventează diverse spectacole și citește romane la modă), dar, cu toate acestea, se observă educația ei precară, superficialitatea personajului, chiar incultura. De fapt, ea merge la „Iunion" pentru Rică Venturiano. „Ce adică, toți câți merg acolo înțeleg ceva, gândești? Merg numai așa de capriț, de un pamplezir, de ce să nu mergem și noi?" îi spune Zița Vetei, care îi mărturisește că nu prea înțelege nimic din „comediile alea". Amestecul de cuvinte de mahala cu neologisme și franțuzisme („țață, parol", „Uff, țățico, monșer", „mersi nene"), invectivele, în momentele de furie („Mitocane, pastramagiule! la poliție!"; „fir-ar a dracului de viață ș-afurisită! că m-a făcut mama fără noroc!"), inadvertențele de limbaj („scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă") sunt tot atâtea dovezi ale inculturii personajului, care se opun dorinței ei de a părea altfel decât este.

Insistentă, energică în atingerea scopului propus, dornică de aventuri amoroase, în momentul în care își recunoaște pasiunea pentru Rică Venturiano și consimte „să compătimească împreună", nu fără consimțământul lui „nenea Dumitrache" („Eu fac ce vrei

dumneata: îmi eşti ca un frate mai mare"), personajul feminin pozează într-o îndrăgostită timidă: ZIŢA (*plecând ochii cu nevinovăţie*): „Nene!", ceea ce stârneşte admiraţia jupânului: „Ei! nu te ruşina! ale tinereţii valuri! [...] Fată romanţioasă!"

Aceleaşi procedee ca şi în cazul creionării acestui personaj sunt folosite de I.L. Caragiale şi în caracterizarea Ziţei: relaţia ei cu alte personaje, autocaracterizarea, părerea celorlalţi despre ea (pentru Rică, este „angel radios", „stea", „luceafăr" etc.), felul de a vorbi sau de a se comporta în diverse împrejurări, multe dintre ele fiind situaţii comice.

În cel de-al doilea rol feminin al piesei, ***Veta*** nu are forţa, vigoarea Ziţei, ca personaj, căci îi lipseşte comicul. Lipsită de relief, o prezenţă plată, soţia lui Jupân Dumitrache şi amanta lui Chiriac reprezintă *tipul adulterinei de mahala*.

Ea duce o existenţă ştearsă, mărginită, alături de cherestegiul Dumitrache, găsindu-şi refugiul în pasiunea pentru Chiriac. Suferă din cauza geloziei neîntemeiate a amantului, este tristă, îndurerată, îşi face griji pentru viaţa lui, îi face declaraţii şi jurăminte patetice, mai ales în momentul în care Chiriac ameninţă că se omoară. Frământările prin care trece sunt aşa de mari, încât devine superstiţioasă, luând multe dintre întâmplări drept semne de rău augur în plan sentimental. Aceste scene capătă oarecare dinamism şi devin o sursă de realizare a comicului numai în măsura în care patetismul replicilor frizează ridicolul şi limbajul de mahala al personajelor contrastează puternic cu delicateţea şi profunzimea sentimentelor ce se vor exprimate.

Veta este *componenta feminină a triunghiului conjugal*, alături de Jupân Dumitrache şi Chiriac, şi prinde contur tocmai prin relaţia cu aceştia. Ea îşi înşală soţul, profitând de naivitatea lui. De Chiriac este atrasă irezistibil, îl iubeşte şi se teme să nu se sinucidă. Cu toate acestea, dovedeşte precauţie, convinsă fiind că „paza bună trece primejdia rea", chiar dacă jupânul nu constituie un pericol.

Remarcabilă este prezenţa viguroasă în operă a lui ***Rică Venturiano***, *tipul primului-amorez*, al aventurierului, al cuceritorului, aceste trăsături dominante îmbinându-se cu *demagogia* şi *„calităţile" de viitor politician*, intuite de Jupân Dumitrache şi de Nae Ipingescu.

Aşa cum ni-l înfăţişează autorul în prezentarea personajelor, Rică este „arhivar la o judecătorie de ocol, student în drept şi publicist", iar, după propria mărturisire făcută Vetei: „arhivar la judecătoria de pace [...], poet liric, colaboratore la ziarul «Vocea Patriotului Naţionale», publicist şi studinte în drept". În plan sentimental, se declară a fi „un june tânăr şi nefericit, care sufere peste poate şi iubeşte la nemurire", după cum însuşi îi spune Vetei în aceeaşi situaţie, când, pătrunzând în camera ei, o confundă cu Ziţa. Tot cu emfază este prezentat tânărul şi de către Nae Ipingescu în momentul în care descoperă că îl cunoaşte: „amploiat judiciar, student la Academie – învaţă legile –, şi redactor la «Vocea Patriotului Naţionale».

Portretul moral este completat de unul fizic, tânărul de douăzeci şi cinci de ani purtând ochelari, joben şi plastron, după cum observă Jupân Dumitrache: „cu sticlele-ochi, cu giobenul în cap şi cu basmaua iac-aşa scoasă".

Din punctul de vedere al aceluiaşi personaj, Rică este „un amploiat", „un scârţa-scârţa pe hârtie", „coate-goale", „moftangiul", „maţe-fripte", „pungaş", „bagabont", primind, deci, savuroase epitete, uşor diferite ca registru, în funcţie de împrejurări.

Fire de poet, Rică se îndrăgosteşte de Ziţa şi o curtează insistent, reuşind să o impresioneze; ca urmare, primeşte un bilet din partea acesteia, la care îi răspunde într-un comic de limbaj savuros, amestecând expresiile patetice cu cele de jargon, multe folosite greşit, pleonasmele cu versurile de un lirism desuet şi ridicol: „Angel radios! de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară", *„Je vous aime et vous adore; que prétendez-vous encore"*, „eşti o fragilă zambilă, / Eşti o roză parfumată, eşti o tânără lalea".

În acelaşi limbaj bombastic, însoţit de gesturi teatrale, i se adresează şi Vetei, convins c-o are în faţă pe aleasa inimii lui, pe Ziţa. De data aceasta, pe lângă declaraţii înflăcărate: „da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt turbat", „angelul visurilor mele, tu eşti steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul", amorezul îşi exteriorizează sentimentele şi prin gesturi teatrale, căci se târăşte în genunchi, înalţă mâinile implorând, se ridică şi se apropie tăindu-i drumul presupusei iubite.

Scanned with OKEN Scanner

Îndrăzneala tânărului dispare însă repede, căci în momentul în care este urmărit de cei trei bărbați, își face loc *teama*, înlocuită apoi de *disperare*. Este așa de speriat, încât începe să se bâlbâie, vorbește incoerent („Madam! să am pardon! scuzați! Cucoană!! considerând că... adică vreau să zic, respectul... pardon [...]"), iar în complicele său, Spiridon, văzând singura scăpare și, de aceea, îi și oferă trei sferturi de rublă.

Scăpând însă cu obrazul curat din situația delicată și fiind lăudat apoi de Dumitrache pentru articolul său din „Vocea Patriotului Naționale", Rică „prinde limbă" și începe să delibereze inepții pe același ton patriotard ca în gazetă, într-un limbaj lătrător, afectat, în stil demagogic. Astfel, suveranitatea poporului este transpusă de personaj într-un „panseu" de tip ilogic și, prin aceasta, ridicol: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm" (de remarcat persoana celor două verbe!).

Rică Venturiano neagă diferențierile sociale existente, apelând tot la fraze sforăitoare, la fanfaronadă, impresionându-l astfel pe incultul Dumitrache și pe servilul Ipingescu. La replica acestuia: „cetățene, suntem sub regimul libertății, egalității și fraternității; unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituția", cei doi reacționează stereotipic, la fel ca atunci când citeau articolul din gazetă: „Rezon" și „Bine vorbește, domnule, bravos!" Admirația lor este și mai mare atunci când fanfaronul Rică pune semnul egalității între familie și patrie („familia e patria cea mică, precum patria e familia cea mare!"), ei prevăzându-i o carieră politică strălucită: „Ăsta e bun de diputat", spune Jupân Dumitrache, ca apoi să-și revizuiască punctul de vedere, înălțându-l pe tânăr în ierarhia politică: „Cum combate el, poate să ajungă și ministru".

Limbajul lui Rică în această împrejurare nu diferă cu nimic de declarația făcută, din greșeală, Vetei, de cel din scrisorica trimisă Ziței sau din articolul din ziar, autorul punând astfel în lumină demagogia personajului, ridicolul izvorât din felul său de a se exprima, care este apreciat doar de persoane cu o modestă zestre de inteligență.

Prin acest personaj, I. L. Caragiale îl prefigurează deopotrivă pe Tipătescu și pe Cațavencu din capodopera sa, *„O scrisoare pierdută"*, în același timp tipul primului amorez și al demagogului incorigibil, atunci când vorbește sau scrie articole patriotice.

Nae Ipingescu este tipul *raisonneur*-ului, ecoul spuselor superiorului său, Jupân Dumitrache, pe care, de cele mai multe ori, îl aprobă fără reticențe, automat, sau încearcă să-l ajute când acesta i se confesează. Prin toate aceste trăsături, personajul se apropie, în anumite limite, de Ghiță Pristanda din *„O scrisoare pierdută"*.

Celelalte două personaje masculine ale comediei – ***Chiriac*** și ***Spiridon*** – întruchipează tipul amantului, care profită de încrederea și naivitatea stăpânului și, respectiv, tipul ucenicului care se formează la școala ignoranței, a prostiei fudule, a demagogiei și a lipsei de consecvență.

În legătură cu aceste personaje, criticul și prietenul lui Caragiale, C. Dobrogeanu-Gherea, a fost cel dintâi care a observat cu justețe înrudirea lor, fapt care l-a făcut să afirme că e vorba de «un singur Titircă, dar la felurite vârste» (apud Al. Rosetti și Liviu Călin, în *Prefață* la volumul I. L. Caragiale, *Teatru*).

Personajele piesei, unele desenate cu un talent de maestru, alături de acțiune și de strălucitele forme de comic puse în valoare de scriitor, fac din această scriere dramatică o capodoperă, urmată de celelalte trei comedii atât de cunoscute scrise de I.L. Caragiale: *„Conul Leonida față cu reacțiunea"*, *„O scrisoare pierdută"* și *„D-ale Carnavalului"*.

Scanned with OKEN Scanner

2. DRAMA

Drama este specia literară care dă numele genului dramatic. Alături de comedie şi tragedie, ea are trăsăturile generale ale oricărei opere dramatice (piese de teatru): drama este scrisă pentru a fi jucată pe scenă, fiind structurată în acte, tablouri şi scene, cu un conflict dramatic puternic, în care domină dialogul şi monologul dramatic (ca moduri de expunere) şi sunt prezente indicaţiile scenice.

Drama, a cărei denumire provine din gr. *drama* „acţiune", pune accentul pe conflictul dramatic, pe încărcătura afectivă, tensionată a întâmplărilor. Astfel, ea exprimă întreaga complexitate a vieţii reale şi are „un conţinut serios, uneori tragic prezentat într-o formă familiară, fără a exclude chiar elemente comice" (*„Dicţionar de termeni literari"*).

Tinzând să exprime complexitatea vieţii reale, formele dramei sunt mai variate. Formele premergătoare dramei moderne (drama cu satiri, drama liturgică, comedia eroică, tragicomedia) se manifestă până în secolul al XVIII-lea, când drama se dezvoltă din comedia lacrimogenă şi din drama burgheză. ***Drama istorică*** se impune o dată cu romantismul, ea fiind socotită de romantici specia literară cea mai reprezentativă pentru epoca lor, deoarece îmbină grotescul cu sublimul, tragedia şi comedia. ***Drama romantică*** pune accentul pe acelaşi principiu al veridicităţii, aducând în scenă tipuri umane diverse, situaţii caracteristice lumii moderne, respingând cele trei unităţi ale teatrului clasic.

În secolul al XX-lea, ***drama modernă*** cunoaşte o diversificare foarte mare la nivelul tehnicii şi al tematicii. De aceea, cu timpul, delimitarea acestei specii teatrale a devenit aproape imposibilă deoarece apare teatrul mitic, cel parabolic şi cel absurd şi, în felul acesta, graniţele dintre speciile dramatice tradiţionale se estompează.

Tipurile de dramă se definesc fie prin tematică, fie după conţinutul de idei sau mijloacele artistice folosite, care pot aparţine unei anumite şcoli sau unui anumit curent literar. Se vorbeşte, astfel, de drame burgheze, ţărăneşti, istorice, de idei, de dramă socială, mitologică, psihologică, parabolică sau de drame romantice, realiste, naturaliste, simboliste, expresioniste, suprarealiste etc. Printre cei mai cunoscuţi scriitori universali, autori de drame, îi putem aminti pe Diderot, Lessing, Goethe, Schiller, Victor Hugo, A. P. Cehov, H. Ibsen, A. Strindberg, Paul Elanden, M. Maeterlinck, G. B. Shaw, Luigi Pirandello ş.a.

Aceste categorii de drame sunt reprezentate şi în literatura română. Astfel, întâlnim ***drama istorică***, exemplificată de *„Răzvan şi Vidra"* (B. P. Hasdeu), *„Despot Vodă"* (V. Alecsandri), *„Vlaicu-Vodă"* (Al. Davilla), trilogia Moldovei (Barbu Ştefănescu-Delavrancea), ***drama ţărănească***, ilustrată de *„Năpasta"* (I. L. Caragiale), ***drama expresionistă de inspiraţie mitologică*** reprezentată de *„Meşterul Manole"* (Lucian Blaga), ***drama de idei***, prin *„Suflete tari"*, *„Jocul ielelor"* (Camil Petrescu) etc., ***parabola cu accente dramatice uneori de orientare istorică***, prin *„Iona"*, *„Răceala"*, *„A treia ţeapă"* (Marin Sorescu) ş.a.

B. P. Hasdeu

Bogdan Petriceicu Hasdeu (1838-1907), descendent al unei familii de boieri moldoveni, s-a născut la Cristineşti, dar şi-a petrecut o bună parte a copilăriei în Polonia. Aici a început să înveţe carte, dar în vacanţe mergea în satul natal. În 1852, termină liceul la Chişinău, iar între 1852 şi 1856 face studii universitare la Harkov. Îmbracă haina de militar, dar îşi dă seama că n-avea nici o chemare serioasă pentru această profesie şi, de aceea, renunţă la ea.

În anul 1887, trece în Moldova, funcţionând ca judecător la Cahul, apoi ca profesor de istorie şi geografie la Şcoala Reală din Iaşi şi custode la Biblioteca şcolilor. În anii studenţiei, dar şi ca autodidact, acumulează vaste informaţii în domenii diferite, profitând şi de sursele existente în biblioteca familiei. Aşa se explică, pe lângă cunoaşterea unui număr impresionant de limbi, preocupările sale de istoric, filolog, folclorist, de poet, prozator şi dramaturg.

Scoate numeroase reviste – „România", „Foaia de istorie română", „Foiţa de istorie şi literatură", „Lumina", „Columna lui Traian", „Revista nouă" – sau publică în alte reviste – „Buciumul", „Românul", „Epoca literară" etc. – articole cu conţinut ştiinţific, politic şi satiric.

Scanned with OKEN Scanner

Ca istoric, din 1864, Hasdeu începe să editeze *„Arhiva istorică a României"*, în paginile căreia publică o serie de documente referitoare la trecutul nostru, apoi monografia *„Ion Vodă cel Cumplit"* (1865) şi *„Istoria critică a românilor"*, în două volume (1873-1875).

În calitate de ***filolog***, se remarcă prin publicarea *„Cuventelor den bătrâni"* (1878), o culegere de texte româneşti din secolul al XVI-lea, la care se adaugă un studiu asupra cărţilor populare (al doilea volum al *„Cuventelor den bătrâni"*), precum şi un început de istorie a limbii române (al treilea volum al aceleiaşi opere). Opera sa de referinţă în acest domeniu este însă *„Etymologicum Magnum Romaniae"* (1886-1898), un dicţionar enciclopedic de dimensiuni impresionante, din care nu a putut redacta decât până la verbul „a bârâi".

Hasdeu este iniţiatorul direcţiei ştiinţifice şi comparatiste din ***folcloristica românească***, dovadă fiind volumele *„Cântece moldoveneşti"*, un studiu despre „Doină", „Poezia poporană italiană şi «frunză verde»", „«Cucul şi turturica», la români şi persani" etc.

În domeniul ***literaturii***, Hasdeu este autorul romanului *„Micuţa. Trei zile şi trei nopţi din viaţa unui student"*, lucrare intitulată iniţial *„Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte"*, *„Ursita"*, roman istoric neterminat, alături de lucrări dramatice precum *„Răposatul postelnic"*, *„Răzvan şi Vidra"* şi *„Trei crai de la Răsărit"* (1872). În poeziile sale, cum sunt cele incluse în volumul *„Poesie"* (1872), apare o notă satirică şi protestatară, alături de una caldă, delicată, în pastelurile şi în meditaţiile sale, ambele cu un timbru aparte. Dar cea mai realizată operă a lui, cea care a rezistat trecerii timpului, rămâne *„Răzvan şi Vidra"*, de fapt, capodopera literară a lui Hasdeu.

Personalitatea multilaterală, enciclopedică a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu este evidentă. Datorită erudiţiei sale, a ţinut cursuri universitare, fiind ales membru al Academiei Române (1877), dar şi al altor academii, cum sunt cele din Petersburg, New York, Belgrad şi Sofia, apoi membru al Societăţii de Lingvistică din Paris.

Hasdeu a fost un spirit activ, nu de puţine ori polemic, trăind intens, atent la tot ce se întâmplă în epocă şi participând activ la frământările ei. El a lăsat în conştiinţa contemporanilor şi a posterităţii imaginea unei personalităţi impresionante prin îndrăzneala ideilor, prin spiritul critic şi profunda iubire de ţară, evidentă în majoritatea preocupărilor sale, indiferent de natura lor.

„Răzvan şi Vidra"

În esenţa ei, **drama**, ca specie literară, cunoaşte mai multe momente semnificative, în funcţie de perioadă sau de conţinutul ei. În dramaturgia românească, un loc aparte îl ocupă drama istorică, prezentă mai ales ca urmare a programului „Daciei literare", revistă care recomanda trecutul istoric drept sursă de inspiraţie, printre altele, şi dezvoltarea unei dramaturgii originale. Îndemnurile revistei au avut ecou, astfel că văd lumina tiparului opere dramatice importante ca *„Despot-Vodă"* a lui Vasile Alecsandri şi *„Răzvan şi Vidra"* a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, aparţinând perioadei paşoptiste şi, respectiv, postpaşoptiste, alături de creaţiile lui Al. Davila ori Barbu Ştefănescu-Delavrancea.

Piesa lui Hasedu reprezintă o operă de referinţă pentru epocă, mai ales după încercările anterioare, fără succes, ale lui Bolliac, Asachi, Bolintineanu ş.a.

Ca dramă istorică, *„Răzvan şi Vidra"*, opera literară cea mai importantă a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, ***aparţine teatrului romantic*** prin conţinut, dar şi prin modul de construire a personajelor.

Piesa a apărut mai întâi în ziarul „Perseverenţa" (între 23 martie şi 29 iunie 1867), apoi în volum, sub titlul *„Răzvan Vodă. Dramă istorică în 5 acte"* (1867), urmată de o a treia ediţie, intitulată *„Răzvan şi Vidra. Poemă dramatică"*, în 1869. Prima dată a fost reprezentată în anul 1867, sub titlul iniţial, *„Răzvan Vodă"*.

Drama pleacă de la un ***adevăr istoric*** şi anume domnia de patru luni a lui Ştefan Răzvan, urcat pe tronul Moldovei în anul 1595. Sursele de inspiraţie principale sunt operele cronicarilor, studiul lui Nicolae Bălcescu, intitulat „Răzvan *Vodă*", dar şi unele documente, legi sau tradiţii populare.

Adevărul istoric a fost, în general, respectat, dar, acolo unde a fost cazul, au fost corectate unele greşeli de informaţie sau autorul şi-a luat libertatea de a-l modifica în vederea realizării scopului propus – obţinerea unui efect dramatic maxim – şi al unor personaje tipic romantice.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa se explică faptul că durata domniei lui Răzvan este redusă la o zi, iar felul în care sfârşeşte face din el un personaj excepţional, ajuns domnitor, dar venind din păturile joase ale societăţii.

Tema dramei este un crâmpei din istoria Moldovei de la sfârşitul secolului al XVI-lea, cu accent pe domnia lui Răzvan, autorul urmărind să oglindească, după propria mărturisire, „istoria epocii în genere şi istoria lui Răzvan în parte".

Prin subiect, *„Răzvan şi Vidra"* este, aşadar, o dramă istorică, dar prin tema aleasă şi prin modul de caracterizare a personajelor poate fi definită drept o dramă psihologică. B. P. Hasdeu îmbină aspectele de ordin istoric cu cele psihologice pentru că şi-a propus să facă „o descriere literară şi psihologică", după cum preciza în „Prefaţa" la ediţia a II-a din 1867.

Titlul iniţial al dramei, *„Răzvan Vodă"*, evidenţia numai unul dintre personajele centrale, trecându-l în umbră pe celălalt – Vidra –, care joacă un rol determinant în evoluţia şi motivarea acţiunilor. Dându-şi seama de această inadvertenţă, scriitorul modifică titlul în „Răzvan şi Vidra", punând pe acelaşi plan ambele personaje centrale.

Şi schimbarea subiectului de la „dramă istorică" la „poemă dramatică" urmăreşte o adecvare mai exactă a genului şi a speciei la conţinutul operei, căci ea „nu gravitează în jurul unui conflict central, ci e structurată narativ, pe principiul înlănţuirii de episoade cu situaţii recurente" (Paul Cornea, *Postfaţă* la B. P. Hasdeu, *Scrieri literare*).

Această „poemă dramatică" este **structurată în cinci cânturi**, purtând fiecare câte un titlu semnificativ, potrivit conţinutului, şi câte un moto sugestiv.

În **cântul întâi**, având titlul „Un rob pentru un galben", acţiunea se petrece într-o piaţă din Iaşi, în apropierea unei biserici, şi conţine ***expoziţiunea*** (incipitul) şi ***intriga*** dramei. Astfel, în expoziţiune, cerşetorul Tănase, sărăcit în urma unui proces, cere de pomană celor ce intră şi ies din biserică. Boierul Sbierea refuză să-l miluiască, dar pierde punga, pe care o găseşte Răzvan, ţigan dezrobit, şi din care cerşetorul acceptă un singur galben, la insistenţele acestuia.

Intriga este legată de un pamflet cu versuri antidinastice, pentru care este învinuit dascălul bisericii, dar Răzvan recunoaşte că el l-a scris şi este arestat de vătaful Başotă. Între timp, boierul Sbierea descoperă punga pierdută la Răzvan şi, înţelegându-se cu Başotă, îl ia rob pe Răzvan pentru galbenul lipsă, cel dat sărmanului Tănase.

O dată cu **al doilea cânt**, intitulat „Răzbunarea", începe ***desfăşurarea acţiunii***. Acum întâmplările se petrec în codrul Orheiului, acolo unde Răzvan devenise haiduc după trei ani de robie. În codru îşi face apariţia boierul Ganea, care le cere haiducilor, în schimbul unei sume de bani, s-o salveze pe Vidra, nepoata lui Moţoc, dusă la mănăstire pentru ca unchiul ei să-i poată fura averea. Cetei lui Răzvan i se alătură şi Tănase, care hotărăşte să se haiducească în urma necazurilor îndurate. Vidra este salvată, dar căpitanul refuză să i-o încredinţeze boierului Ganea, înapoindu-i acestuia banii. În codru apare şi boierul Sbierea, adus de Vulpoi în faţa lui Răzvan, dar acesta, în loc să-l pedepsească, îl iartă printr-un gest de mare noblеţe sufletească, ceea ce-o impresionează pe Vidra, care îl laudă pentru fapta sa.

În **cântul al treilea**, intitulat „Nepoata lui Moţoc", continuă desfăşurarea acţiunii, plasată într-o tabără leşească. Acum, conflictul social din primele două cânturi este înlocuit cu unul psihologic, căci, sub influenţa Vidrei, Răzvan îşi începe ascensiunea. Pentru început, îl aflăm în postura de luptător viteaz în armata leşească, înconjurat de tovarăşii săi de haiducie, Vulpoi şi Răzaşul, care duc dorul ţării.

Răzvan se face cunoscut prin faptele lui şi este înaintat de leşi la rangul de căpitan, rang promis şi de iscoada muscalilor venită în tabără. Îşi face apariţia şi boierul Sbierea, rob, pe rând, la tătari, la muscali şi la leşi, dar este din nou iertat de Răzvan. Ingrat, lacom de avere, boierul îi cere căpitanului nu numai banii pierduţi în timp, ci şi dobânda cuvenită pentru ei. Avariţia şi ambiţia lui Sbierea o impresionează pe Vidra, care i-l dă de exemplu lui Răzvan, pentru a-l impulsiona în evoluţia lui socială, nemulţumită de condiţia de căpitan.

Desfăşurarea întâmplărilor continuă şi în **cântul al patrulea**, intitulat „Încă un pas", a cărui acţiune se petrece în locuinţa lui Răzvan, într-un orăşel leşesc. Răzvan, deşi ajunsese polcovnic la leşi, duce dorul de ţară, la fel ca Vulpoi şi Răzaşul. Zbuciumul său sufletesc creşte o dată cu aflarea veştii că leşii vor lupta împotriva moldovenilor; refuză să-i urmeze pe aceştia, punând mai presus dragostea de neam propunerii tentante de a deveni ginerele hatmanului. Acum el are prilejul să-i destăinuie acestuia originea sa umilă şi relaţia cu Vidra, ceea ce stârneşte

Scanned with OKEN Scanner

nedumerire. Cu gândul la înapoierea în țară, el refuză propunerea lui Sbierea de a cumpăra moșia Vidrei, rămasă moștenire de la defunctul vornic Moțoc, unchiul ei.

În tabără apare Başotă, ca emisar al lui Aron-Vodă, domnitorul Moldovei, care îi propune eroului să lupte alături de moldoveni ca hatman. Vidra îl îndeamnă să facă și acest pas, sădindu-i în suflet ambiția de a ajunge și mai sus, de a deveni domn.

În **cântul al cincilea**, intitulat „Mărirea", continuă desfășurarea acțiunii, plasată de data aceasta la palatul din Iași al lui Răzvan, ajuns hatman. Tot acum însă se derulează ***punctul culminant*** și ***deznodământul*** dramei, determinate de ambiția nesăbuită a lui Răzvan de a deveni domn.

Tănase, Vulpoi și Răzașul ajung căpitani în oastea moldovenească, iar Răzvan râvnește tronul Moldovei. Ei se bucură de reușita diplomatică a lui Başotă, materializată în evitarea conflictului cu leșii, dar, dornic de mărire, Răzvan pune la cale înlăturarea lui Aron-Vodă și devine domn al Moldovei, fiind înscăunat după tradiție.

Acțiunea atinge punctul culminant în momentul în care boierul Başotă, credincios lui Aron-Vodă, îl trădează pe Răzvan, deschizând porțile leșilor. Răzvan, în fruntea căpitanilor săi, luptă vitejește, reușește să-i învingă pe dușmani, dar noul domn este grav rănit.

Piesa are un deznodământ tragic: bătrânul Tănase moare apărându-l în luptă pe Răzvan, dar acesta își găsește sfârșitul, nu înainte de a-și da seama de zădărnicia vieții. Vidra este împietrită de durere, fără să ia seama la Răzaș, care vrea s-o ucidă, considerând-o vinovată de moartea lui Răzvan.

Ceea ce remarca G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* referitor la această creație dramatică este faptul că, „lăsând la o parte intenția socială, drama rămâne în sine o operă admirabilă, cu conflict original". Originalitatea ei constă, de fapt, în existența a două conflicte – unul social, între boieri și popor, și un altul psihologic, fapt care însă nu distruge unitatea piesei, pentru că aceste două conflicte se interferează încă de la început, ca, spre final, accentul să cadă pe latura psihologică. În acest sens, Nicolae Manolescu constata: „Nu ca dramă istorică ne interesează «Răzvan și Vidra» (plină de anacronisme), ci ca dramă a unei pasiuni general-umane." (*Istoria critică a literaturii române*, I)

Din această afirmație ne dăm seama că preponderent este caracterul romantic al creației literare a lui Hasdeu, căci, pe lângă trăsăturile specifice romantismului românesc (sursa de inspirație istorică, legătura cu folclorul și cu tradițiile), ea întrunește caracteristicile generale ale unei opere romantice. Se observă mai întâi că temei generale i se subordonează o serie de motive, ca ascensiunea săracului și a umilului, răsplătirea răului cu binele, refuzul bogăției de către cel sărac, stăpânul devenit robul robului său, antiteza dintre două caractere puternice, dorul de țară, evadarea în mijlocul naturii etc.

Totodată, unele dintre personaje (Răzașul, Tănase, Vulpoi, Răzvan) provin din păturile de jos, dar au însușiri ieșite din comun – ambiția, toleranța, altruismul, capacitatea de a-și depăși propria condiție, anumite situații limită. La acestea se adaugă faptul că lui Răzvan i se poate atribui statutul de personaj excepțional înfățișat în situații excepționale.

Tot de romantism țin hiperbolizarea realității istorice și folosirea procedeelor retorice, prin prezența unor monologuri declamative în care se face, de pildă, elogiul haiduciei sau al dragostei de patrie. În dialogul dintre personaje, în monologurile lor, se întâlnesc numeroase figuri de stil – hiperbole, metafore, interogații și exclamații retorice, comparații și antiteze –, care imprimă un ton avântat discursului dramatic și reliefează profunzimea sentimentelor personajelor, aspecte care evidențiază și ele romantismul dramei.

Caracterizarea personajelor

Conflictele dramatice, fie cel social, fie cel psihologic, prind contur prin intermediul personajelor piesei, pentru că autorul și-a propus să traseze fiecărui personaj, în mod obiectiv, un destin propriu, fără a le neglija însă zbuciumul sufletesc și relația cu celelalte personaje.

Fiecare personaj este bine individualizat, iar raporturile dintre ele sunt prezentate în limitele verosimilului, deși este vorba de o dramă romantică. Mai mult decât atât, ele pot reprezenta anumite tipuri umane, așa cum se desprinde din prezentarea succintă pe care scriitorul o face personajelor sale: „caracterul înflăcărat, generos, eroic și impresionabil al lui Răzvan; caracterul ambițios, imperativ și orgolios al Vidrei; caracterul avar și laș al lui Sbierea; două

Scanned with OKEN Scanner

caractere de ţăran românesc, personificate în moş Tănase şi în Răzaşul“ (apud Mariana Badea, *Limba şi literatura română. Proza. Poezia. Dramaturgia. Bacalaureat. Partea a II-a*).

Ceea ce dă consistenţă şi dinamism operei este relaţia dintre cele două personaje – Vidra şi Răzvan –, care „nu se consumă monoton, în virtutea inerţiei, ea stimulând, el însufleţindu-se treptat“ (Paul Cornea, *Postfaţă* la B.P. Hasdeu, *Scrieri literare*). Cu toate acestea, chiar în cadrul cuplului, personajele îşi păstrează individualitatea.

Astfel, ***Răzvan***, personaj principal atestat istoric, este un erou romantic, cu trăsături bine definite. El este un ţigan rob, care, atât prin calităţile sale, cât şi printr-o serie de circumstanţe, ajunge domnitor al Moldovei, urcând, pas cu pas, în ierarhia socială de la condiţia de rob la cea de haiduc, oştean, căpitan, polcovnic şi hatman. Trăsăturile excepţionale manifestate în împrejurări excepţionale, originea sa de ţigan rob, născut din mamă română, intensitatea sentimentului iubirii pentru Vidra, apoi ambiţia înălţării, izbucnită furtunos după o scurtă perioadă de încurajări şi de insistenţe ale nepoatei lui Moţoc, faptele lui de vitejie, moartea eroică, dar şi simbolică sunt tot atâtea elemente care fac din erou ***un personaj romantic***, „un Ruy Blas autohton“ (Paul Cornea, *Prefaţă* la *Scrieri literare*).

Răzvan este *un altfel de ţigan*, ştiutor de carte, slobozit din robie („Sunt ţigan iertat, jupâne: ţiganul lui Dumnezeu!“), cu o descendenţă aparte (din mamă română şi tată ţigan), ceea ce îi dă o anumită conştiinţă a superiorităţii sale, dar, cu toate acestea, este *reticent* atunci când se pune problema ascensiunii lui. Aceasta nu înseamnă că este un om *lipsit de voinţă* sau că puterea nu exercită atracţie pentru el, dar ezitarea iniţială se datorează *firii sale realiste*, Răzvan cântărind just condiţiile şi posibilităţile concrete.

Este *isteţ* (scrie pamflete cu un ascuţit spirit satiric), *bun la suflet* (îi dă cerşetorului Tănase un galben din punga pierdută de Sbierea), *asumându-şi cu responsabilitate faptele săvârşite* şi recunoscând că el este autorul versurilor antidinastice, şi nu dascălul: „El nu-i vinovat, sărmanul; cântecul făcut-am eu; / L-am scris, l-am lipit şi pace! De nu-i bun, îmi pare rău...“

Prinzând *gustul libertăţii*, Răzvan preferă moartea robiei: „...Veţi pune-n lanţuri furtuna cu tunete şi cu ploi, / Decât s-ajung eu vrodată rob la unul dintre voi! ... / Jupâne! Eu cer osânda. Spânzurătoarea m-aşteaptă.“ sau „Întins la spânzurătoare! / Omul om să fie slobod; decât rob, mai bine moare; Ş-apoi moartea-i înviere pentru cel dispreţuit!“ Prin generozitatea sa, Răzvan stârneşte admiraţia cerşetorului Tănase, care la început refuză pomana lui, pe motiv că vine de la un ţigan, ca, mai târziu, să-l urmeze şi în codru.

În aceeaşi măsură în care *dispreţuieşte făţărnicia, demagogia şi laşitatea* lui Sbierea („Fugi, boierule, de-aice!... Fă-mi şi tu pe placul meu!... / Mi-e scârbă s-aud din gură-ţi numele lui Dumnezeu!“), Răzvan *detestă şi răzbunarea* („Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău / E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău!...“).

Vidra este cea care intuieşte capacitatea lui Răzvan de a ajunge cât mai sus, indiferent de condiţia sa şi de locul pe care îl ocupă în ierarhia socială şi, prin urmare, i se adresează astfel: „Rob ţigan, haiduc, de-oriunde soarta să te fi adus, / Un suflet c-al dumitale îşi va face loc în sus!“

Este momentul în care eroului i se oferă *posibilitatea cunoaşterii de sine* şi, de aceea, îşi va urmări cu *tenacitate* dorinţa de înălţare, latentă până atunci, după cum însuşi recunoaşte: „Dar ştii tu oare puterea ce-o au cuvintele tale, / Luminându-mă cu raza străcurată jos în vale, / Unde de-ale nopţii umbre, supt un văl întunecos / Ascundem în adormire tot ce-i bun, tot ce-i frumos?... / Tu mi-ai dat o lume nouă, mi-ai deschis o nouă cale!“

Acum, în sufletul eroului, se nasc furtunos, ca la orice personaj romantic, *două pasiuni dominante*: *iubirea de glorie şi dragostea faţă de Vidra*, el refuzând categoric propunerea boierului Ganea de a i-o ceda pe femeie în schimbul unei sume de bani: „Nu-mi pasă de datorie! / Iată banii tăi, jupâne! Dă-mi o altfel de simbrie!...“

În ciuda părerii unuia dintre personaje, Răzaşul, care spune: „Sărmanul Răzvan acuma nu-i om, ci-i un năpârstic, / Pe care Vidra mi-l mişcă şi-l întoarce fără preget, / Şi la dreapta, şi la stânga, nu cu mâna, ci c-un deget!...“, eroul *nu este o simplă unealtă în mâna Vidrei*, pentru că el însuşi nutreşte (motivat de imboldurile nepoatei lui Moţoc), dorinţa de a fi mare: „O, da! Voiesc a fi mare, precum Sbierea cu gramadă / Voieşte movile de-aur numai la dânsul în ladă!“

Chiar dacă Răzvan recunoaşte rolul Vidrei în ascensiunea sa („O nepoata lui Moţoc! / Sufletul meu fără tine n-ar fi cunoscut deloc / Astă simţire ciudată, ce-l îndeamnă să dorească /

Scanned with OKEN Scanner

Jos la picioarele sale toată lumea să privească!..."), el este cel care alege: mărire sau moarte („Vidro! Vidro! Eu voiesc / Negreşit una din două: sau moarte, ori să domnesc!"). În momentul în care Vidra încearcă să-i tempereze cuvântul, eroul îi adresează reproşuri: „Unde-i acea Vidră zi şi noapte mă-nvăţa / Că pân'şi iubirea ţării e pofta de-a se nălţa!", acum setea de a merge înainte nemaicunoscând opreliști: „Va şti să meargă-nainte: sau la tron, ori la mormânt!..."

Momentul morţii este, pentru Răzvan, *unul al adevărului*, pentru că atunci îşi dă seama de deşertăciunea măririi: „Necruţând nimica-n lume, neştiind nimica sfânt; / Uitam că viaţa-i o punte dintre leagăn şi mormânt!..."

Ceea ce-i completează portretul şi sporeşte frumuseţea morală a personajului este, pe lângă *vitejie*, indiferent la ce „împărăţie" a slujit, *dragostea faţă de patrie*, pe care şi-o manifestă cu ardoare, materializată, în final, în înapoierea lui în Moldova. Aşa cum remarca George Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Răzvan este un personaj tragic, „este [...] un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii, în luptă cu un factor monstruos, de nedefinit şi în condiţie cu atât mai tragică, cu cât admiraţia tuturor se amestecă cu o compasiune jignitoare. Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aici cu reaua naştere apăsând asupra geniului."

O altă latură a tragismului personajului o dezvăluie Nicolae Manolescu: „Răzvan este un romantic tipic, măcinat de ambiţie ca de o boală, şi care-şi dezvăluie treptat esenţa demoniacă" (*Istoria critică a literaturii române*, I).

Însuşirile personajului sunt evidenţiate fie direct de către autor sau prin intermediul unei caracterizări, fie indirect, prin faptele, comportarea şi felul lui de a vorbi. Însă relaţia cu celelalte personaje este determinantă în caracterizarea personajului, căci el acţionează în diferite medii, înconjurat de o serie de alte personaje cu trăsături bine conturate: „Sbierea avarul, aci ţanţoş, aci onctuos, aproape inconştient de primejdii din cauza patimii lui, inocent în viţiu şi în definitiv simpatic, Tănase, ţăran judecând numai prin prejudecăţi, real, tăcut, îndrăzneţ la vorbă, şleahticii polaci, infatuaţi, hoţii din pădure, văzuţi ca nişte piraţi eroici şi nepăsători, însă cu mişcări româneşti [...]" (George Călinescu, *op. cit.*).

Însă personajul care determină în mare măsură evoluţia eroului este ***Vidra***. Ea este caracterizată direct de către două personaje (Hoţul II şi Răzaşul) încă înainte de a-şi face intrarea în scenă: „Un fătoi ce călăreşte şi-mpuşcă chiar ca un zmeu. / Într-o zi am întâlnit-o alergând la vânătoare... / E voinică, n-am ce zice! Şi-i frumoasă ca o floare..."; „Ştiut! După ce-i din osul acelui voinic Moţoc, / De care Moldova-ntreagă mi se temea ca de foc!" Sunt aici evidenţiate *bărbăţia*, *curajul*, *frumuseţea femeii*, originea ei, care, deşi *nobilă*, trădează *asprimea* şi *înclinaţia spre tiranie*.

Mândria, *orgoliul* eroinei sunt observate de un alt personaj, Ciobanul, care spune: „Vidra-i o fată semeaţă, bâcsită cu fudulie, / Care n-o să bage-n samă nici chiar pe Sfântul Ilie!...", iar căpitanul polonez Minski, impresionat de calităţile ei, remarcă *puterea de seducţie* a Vidrei, capacitatea de a-şi impune punctul de vedere („[...] c-acea muiere-i chiar dracul, numai botu-i femeiesc! / Dânsa-i o fermecătoare ce cu farmecele sale / Are puterea pe-oricine să-ntunece, să-l înşale, / Să-i ia văzul, să-l orbească, să facă noapte-n amiaz [...]"), în timp ce Piotrowski, un alt căpitan, îi admiră frumuseţea: „E frumoasă! Virgo facie concina, / Perdecora, pervenusta..." (Fecioară cu chip plăcut, minunată, foarte frumoasă).

Vidra are *capacitatea de a-şi da repede seama de adevărata fire a fiecăruia, poate să intuiască adevăratul caracter al oamenilor cu care vine în contact*, reuşind astfel să-i domine mai uşor, aşa cum procedează cu Răzvan. Eroina, „O muiere din neamul acelui groaznic bărbat, / Care numai c-o-mbrâncire patru domni a răsturnat", aşa cum se autocaracterizează, este energică, fermă, tenace şi, de aceea, observând că lui Răzvan îi lipseşte „setea de a merge-nainte", doreşte să-şi impună cu orice preţ dorinţa, ea însăşi dornică de mărire: „Iată ceea ce-ţi lipseşte, / Acea sete care frige şi-ngheaţă inima mea! / Dar trebui s-o aibi, Răzvane! Eu voiesc, ş-o vei avea..."

Vidra stăpâneşte o adevărată *artă a persuasiunii*, apelând la cele mai diverse mijloace în acest scop: uneori este ironică, de-o ironie usturătoare („Cum? Atâta veselie? Pentru ce?... Pentru o nimica? / Căpitan! Ce mare treabă!... Căpitanu-i o furnică!... [...] Căpitan!... o jucărie!... Căpitan!... e un covrig, / După care colindează bieţii copilaşi pe frig!..."), în timp ce alteori se foloseşte de puterea exemplului („Vezi! Învaţă de la dânsul patima ce vrea să zică!").

Scanned with OKEN Scanner

Ea ştie *să-i măgulească orgoliul bărbatului iubit*, pe care îl doreşte cât mai sus în ierarhia socială („O! dacă şi tu, Răzvane, ai simţi aşa de tare / Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!...“), dar, când este cazul, trece la jignire, la ameninţare şi invectivă: „Du-te dar de te-nvârteşte în îngusta-ţi vizuină: Cearcă-ţi mintea-n întuneric, scaldă-ţi sufletul în tină! / Eu te las! Te las, Răzvane! Om tâmpit şi sfiincios! / O prăpaste ne desparte: eu prea sus şi tu prea jos!“

Eroina vrea să devină convingătoare şi prin fapte, pentru că participă, alături de Răzvan, la luptă, dovedind curaj şi vitejie.

Pentru Vidra, nici dragostea de ţară nu contează atâta vreme cât este o piedică în calea măririi: „Omul ce-şi iubeşte ţara cu adevăratul dor / Nu-i pasă de lutul ţării, ci de-al ţării viitor! / Năzuieşte pân' la stele, fă-te tot şi tot mai mare, / Şi slava-ţi o să mărească ţara ta din depărtare.“ Înălţarea lui Răzvan a ajuns o obsesie pentru ea, după cum singură recunoaşte: „Eu nu mă gândesc, Răzvane, eu nu mai pot cugeta, / Eu nu mai pricep nimica decât înălţarea ta...“, obsesie pe care şi-o motivează prin originea ei, prin apartenenţa la neamul lui Moţoc: „Neamul lui Moţoc nu poate s-aibă altă cugetare, / Decât numai-numai-numai văpaia s-ajungă mare!...“

Dorinţa Vidrei de a-l vedea mare pe Răzvan, de a-l vedea domn îl va duce la pierzanie pe acesta. Nici visul ei rău prevestitor, nici atributele maternităţii (Vidra urma să devină mamă) nu-i clatină (decât efemer) credinţa în steaua lui Răzvan, dar, în momentul morţii acestuia, pare *împietrită de durere*, fără a-şi schimba însă felul de a fi.

Însuşirile personajului sunt prezentate atât direct, cât şi indirect. În mod direct, prin intermediul descrierii, Vidra este caracterizată de aproape toate celelalte personaje cu care intră în contact sau apelează la autocaracterizare, în încercările ei de a fi cât mai convingătoare cu cei din jur. Nu puţine sunt însă modalităţile de caracterizare indirectă (prin acţiune, atitudine şi prin limbaj), între care un loc aparte îl ocupă felul ei de a vorbi, de a se adresa celor din jur, cu nuanţări şi tonuri diferite, în funcţie de situaţie şi interlocutor.

Interesantă este relaţia cuplului Răzvan-Vidra din perspectiva conflictului dramatic. Deşi „figura de femeie bărbătoasă a Vidrei [...] care împinge pe erou pe calea ambiţiilor e în tradiţia literaturii“ (George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*), Răzvan nu este un om slab. Vidra reprezintă, cum arată Nicolae Manolescu, „catalizatorul patimii lui (femeie, ea însăşi, din aceeaşi specie de monomani şi de obsedaţi), însă nu mai mult. E greşit a vedea în ea geniul rău şi dublul impur al lui Răzvan“ (*Istoria critică a literaturii române*, I). Fiecare dintre cei doi eroi parcurge o anumită traiectorie, ei evoluând în sens opus, chiar dacă destinele lor se împletesc. Răzvan porneşte de la ipostaza de contestatar al ordinii sociale, de haiduc şi ajunge la cea de hatman şi domnitor, dorinţa sa de a domni devenind în final de neînlăturat. Vidra este dominată încă de la început de setea de mărire, pe care i-o insuflă şi lui Răzvan, dar, în ciuda insistenţelor ei, tot spre final (în Cântul V), eroina are un moment de şovăire, a cărui urmă dispare însă în momentul în care Răzvan obţine domnia.

Eroul se schimbă după ce depăşeşte, la insistenţele Vidrei, complexul de inferioritate legat de originea lui, iar dorinţa de mărire devine din ce în ce mai acaparatoare, pe măsura propriei ascensiuni. La rândul ei, Vidra, văzându-şi încununate eforturile, are un moment de slăbiciune, dar în final apare la fel de intransigentă şi de autoritară faţă de ceilalţi.

În privinţa personajelor principale, meritul lui B. P. Hasdeu este acela „de a modela complex raporturile cuplului, balansând iniţiativele, nuanţând reacţiile, echilibrând luminile şi umbrele“ (Paul Cornea, *idem*).

„Suflete tari“
de Camil Petrescu

Camil Petrescu este cel care impune în literatura noastră ***drama absolută***, în centrul operelor sale situându-se problema intelectualului. Personajul lui Camil Petrescu este un intelectual autentic, de excepţie, caracterizat de o mare forţă morală. Conflictul scrierilor sale dramatice se produce între idee şi realitate, între cele două lumi – cea reală şi cea utopică –, iar acest conflict stăpâneşte conştiinţa eroului. După propriile afirmaţii, Camil Petrescu consideră că personajul central într-o dramă trebuie să fie „un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă“, un intelectual care trebuie să desprindă „din multiplicitatea concretă adevărul“ (Camil Petrescu,

Scanned with OKEN Scanner

„*Addenda la Falsul Tratat*"). Ca urmare, personajul-intelectual al lui Camil Petrescu este un însetat de absolut, dornic să atingă perfecțiunea pe orice plan: existențial, social, afectiv etc.

Acest tip de personaj tinde spre dragostea absolută, perfectă, așa cum se întâmplă și în cazul lui Andrei Pietraru din drama „*Suflete tari*".

Titlul piesei sugerează acea categorie de personaje care luptă cu sine însuși din dorința de a învinge. Un astfel de „suflet tare" este Andrei Pietraru, căruia Ioana, un alt personaj al dramei, îi spune: „Nu se poate să nu te intereseze un om care luptă ... Și dumneata vei învinge ... *Ești dintre cei tari* ..." [*s. n.*]. Aceleiași categorii îi aparține și Ioana Boiu, căci ea are puterea de a mărturisi tatălui ei cele întâmplate, asumându-și orice risc, fără ca să revină la realitate ca Andrei, personajul rămânând tot în lumea utopică a cărților. Tot „suflete tari" sunt Matei Boiu Dorcani și Culai Darie, pentru că nu acceptă nici un compromis.

Prima variantă a piesei datează din anul 1922, când este pusă în scenă la Teatrul Național, iar în anul 1925 apare în volum, fiind precedată de „*Jocul ielelor*" (1916-1919) și „*Act venețian*" (1919). Este apoi urmată de alte piese cunoscute semnate de Camil Petrescu: „*Mioara*", „*Danton*", „*Mitică Popescu*", „*Iată femeia pe care o iubesc*", „*Prof. dr. Omul*", „*Bălcescu*", „*Caragiale în vremea lui*".

Tema piesei o constituie dorința eroului de a atinge absolutul în dragoste, de a-și împlini acest ideal aproape imposibil de atins din cauza barierelor sociale. Piesa aceasta s-a născut ca o replică a romanului „*Roșu și Negru*" al lui Stendhal, dar în locul unui Julien Sorel „ambițios, rece și calculat" a ieșit „un disperat, gata să mizeze oricând totul pe o carte și în același timp «un chinuit al revelațiilor în conștiință»" (Ov. S. Crohmălniceanu, „*Literatura română între cele două războaie mondiale*", vol. I).

Acțiunea dramei este plasată, așa cum precizează autorul, „prin toamna lui 1913 în casa lui Matei Boiu Dorcani", în București, piesa având trei acte cu câte 14, 15 și, respectiv, 7 scene, al treilea act, împărțit în două tablouri.

Incipitul operei este un prolog în care Andrei Pietraru, bibliotecar în casa aristocratului Matei Boiu Dorcani, își imaginează că este iubit și protejat de Ioana, fata acestuia. Prologul aduce în prim-plan, pe lângă Ioana, alte două personaje importante ale operei – Matei Boiu Dorcani și prințul Bazil Șerban, pretendent la mâna Ioanei. Andrei dorește să fie apreciat de Matei Boiu, iar prințul amintește că între el și bibliotecar va avea loc un duel. În felul acesta, autorul anticipează finalul tragic al dramei.

Andrei Pietraru este angajat bibliotecar al boierului Matei Boiu Dorcani, având și misiunea de a pune în ordine arhiva acestei familii importante, cu înaintași iluștri. Din discuția sa cu Șerban Saru-Sinești, „avocat excepțional în materie civilă și comercială", venit să cunoască hotărârea lui Matei Boiu în legătură cu funcția de ministru, aflăm că tânărul rupsese logodna cu domnișoara Mărculescu, nepoata sa cu o avere apreciabilă, și renunțase la un doctorat în străinătate, la un post de profesor universitar, acceptând o slujbă umilă de bibliotecar. Gestul lui se explică prin faptul că o iubește în taină pe prințesa Ioana Boiu.

Maria Saru-Sinești sosește în casa familiei Boiu ca mesager al Prințului Bazil Șerban, care dorea să ceară mâna Ioanei. Apare și prințul, dar îi comunică Ioanei doar că ar vrea să plece pentru totdeauna la Paris. Ea reușește să-l determine pe Bazil să renunțe la duelul cu Andrei Pietraru din cauza unui incident petrecut cu o seară înainte la teatru. Gestul este interpretat de Andrei ca o dovadă de dragoste, în timp ce bunul său prieten din copilărie, Culai Darie, încearcă să-i arate adevărul. Plin de speranțe, eroul hotărăște să se sinucidă dacă în acea seară până la ora 12 nu îi va săruta Ioanei mâna la ea în iatac.

Când se întoarce de la concert (în actul al II-lea), Ioana are două surprize: mai întâi, tatăl ei îi aduce la cunoștință că prințul Bazil Șerban a cerut-o în căsătorie, propunere pe care ea o respinge cu ironie și dispreț, pentru ca apoi Andrei Pietraru să pătrundă în iatac, unde îi declară dragostea, fiind întâmpinat în același mod. Insistențele tânărului, patosul argumentelor iubirii sale, pasiunea lui mistuitoare, amenințarea că-și va pune capăt zilelor și precizarea că n-a renunțat la duel – toate acestea fac să se clatine mândria Ioanei, care-i împărtășește în cele din urmă dragostea.

Deși acesta este ***punctul culminat*** al acțiunii, pe parcursul actului al III-lea tensiunea nu scade, întrucât aflăm că duelul are loc, iar Andrei Pietraru este acuzat că a atacat după comanda de încetare a luptei, ceea ce a dus la rănirea prințului. Ioana îi spune apoi eroului că trebuie să-i

Scanned with OKEN Scanner

mărturisească tatălui ei tot ce s-a întâmplat, iar atunci când acesta şovăieşte, îl ameninţă că între ei nu va mai fi nimic.

Sugrumat de emoţie, Andrei Pietraru îl abordează pe Matei în momentul în care acesta vrea să plece la moşie însoţit de servitori, printre care se află Elena, cea care îl adusese pe Andrei în casa lui Boiu Dorcani şi care-l iubea în taină. Andrei Pietraru îi cere tatălui ei mâna Ioanei, dar boierul consideră gestul o glumă proastă şi numai în momentul când Ioana intervine, spunând „sunt nevasta lui", bătrânul izbucneşte într-o furie nemărginită şi-l învinuieşte că este vânător de zestre.

Lucrurile iau o întorsătură neprevăzută şi atmosfera se tensionează din nou în momentul în care Ioana îl surprinde pe Andrei luându-şi rămas bun de la Elena şi consideră sărutul lui ca pe o dovadă de trădare. Acum şi ea crede despre erou că este un vânător de zestre, îi reproşează nesinceritatea declaraţiilor de dragoste şi, când acesta ameninţă că se va împuşca dacă nu-l va crede, i se adresează batjocoritor: „Să te omori? Iar [...] să te omori?"

Finalul piesei surprinde gestul sinucigaş al eroului şi disperarea, agitaţia celor din jur. Andrei se împuşcă în inimă, dar organul vital nu este atins. Culai, prietenul său, şi doctorul, un alt coleg de-al lor, îl iau şi-l duc la spital, o dată cu ei plecând Elena la Văleni. Gestul eroului este un simbol, pentru că el nu încearcă să se ucidă pe sine, ci ideea iubirii absolute în care a crezut statornic, dar care s-a dovedit a fi o utopie. Aşa se explică faptul că, în prima variantă a piesei, eroul nu ratează sinuciderea, dar autorul a schimbat finalul tocmai pentru a accentua această idee.

De fapt, ***conflictul principal*** este cel dintre lumea reală şi cea utopică (către care tinde şi în care trăieşte Andrei Pietraru, la modul ideatic) şi antrenează ***un conflict interior***, de conştiinţă, cu puternice accente dramatice.

Există însă şi ***conflicte secundare***, prezente în planul real, de exemplu între Ioana Boiu şi Andrei Pietraru, care nu ajung la sincronizarea stării emoţionale, fiind de fiecare dată în contratimp, între Matei Boiu şi eroul piesei, apărut către final, între prinţul Bazil Şerban şi Andrei, între acesta din urmă şi fostul său coleg de şcoală, care îşi asumă, fără izbândă, responsabilitatea de a-l face să înţeleagă faptul că trăieşte într-o lume fictivă, ireală, care îl va duce la pierzanie.

În structura piesei se observă ***anumite simetrii***, în ciuda antitezei dintre protagonişti. Astfel, atât Ioana Boiu, cât şi Andrei Pietraru rup logodnele avute anterior, iar de fiecare dintre ei se îndrăgosteşte un altul care aparţine lumii lor: prinţul Bazil Şerban şi, respectiv, Elena, fata din casă.

În ciuda „sufletelor tari" existente în piesă, finalul descoperă cititorului o galerie de rataţi şi învinşi: Andrei Pietraru ratează în iubire, ca şi Elena, care este învinsă în dragostea ei, iar Matei, stăpânit de orgoliul clasei căreia îi aparţine, se va simţi şi el un învins. Nici Ioana nu este o învingătoare, pentru că, în final: „E cu totul năucită, nu pricepe nimic", în timp ce Culai i se adresează metaforic: „Ce mai vreţi? Andrei al dumneavoastră a murit ..."

Prin această operă, dar mai ales prin eroul ei, Camil Petrescu a reuşit să realizeze ceea ce şi-a propus: „[...] doream să creez, şi eram obligat, personaje cu totul diferite, dar mai ales un erou cu totul opus celui din roman [romanul "*Roşu şi Negru*" – *n. n.*] [...], căci nu mă interesa în primul rând un «caracter», ci dimpotrivă, un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă" (Camil Petrescu, *op. cit.*).

Caracterizarea personajelor

Personajul principal al acestei drame este ***Andrei Pietraru***, băiat de ţăran, student strălucit, produsul cel mai valoros al generaţiei sale, care, deşi ambiţios, inteligent, talentat, eşuează într-un umil post de bibliotecar în casa aristocratului Matei Boiu Dorcani, unde este adus de Elena, impresionată de sărăcia în care se zbătea.

Ca şi alţi intelectuali din dramele şi romanele lui Camil Petrescu, el este *însetat de absolut, trăieşte în lumea ideilor pure*, crezând că „şi-ntr-o iubire poţi să ajungi până la capătul lumii". Dorinţa lui de a atinge *idealul iubirii absolute* ne arată că personajul face parte din *categoria „sufletelor tari"*, fapt remarcat chiar de Ioana Boiu, pasiunea vieţii sale, care îl consideră un învingător pentru că „eşti dintre cei tari". Însuşi eroul afirmă într-o discuţie cu prietenul său, Culai Darie, referindu-se la voinţa şi tăria sa de caracter: „am un suflet ca o stâncă".

Scanned with OKEN Scanner

mărturisească tatălui ei tot ce s-a întâmplat, iar atunci când acesta şovăieşte, îl ameninţă că între ei nu va mai fi nimic.

Sugrumat de emoţie, Andrei Pietraru îl abordează pe Matei în momentul în care acesta vrea să plece la moşie însoţit de servitori, printre care se află Elena, cea care îl adusese pe Andrei în casa lui Boiu Dorcani şi care-l iubea în taină. Andrei Pietraru îi cere tatălui ei mâna Ioanei, dar boierul consideră gestul o glumă proastă şi numai în momentul când Ioana intervine, spunând „sunt nevasta lui", bătrânul izbucneşte într-o furie nemărginită şi-l învinuieşte că este vânător de zestre.

Lucrurile iau o întorsătură neprevăzută şi atmosfera se tensionează din nou în momentul în care Ioana îl surprinde pe Andrei luându-şi rămas bun de la Elena şi consideră sărutul lui ca pe o dovadă de trădare. Acum şi ea crede despre erou că este un vânător de zestre, îi reproşează nesinceritatea declaraţiilor de dragoste şi, când acesta ameninţă că se va împuşca dacă nu-l va crede, i se adresează batjocoritor: „Să te omori? Iar [...] să te omori?"

Finalul piesei surprinde gestul sinucigaş al eroului şi disperarea, agitaţia celor din jur. Andrei se împuşcă în inimă, dar organul vital nu este atins. Culai, prietenul său, şi doctorul, un alt coleg de-al lor, îl iau şi-l duc la spital, o dată cu ei plecând Elena la Văleni. Gestul eroului este un simbol, pentru că el nu încearcă să se ucidă pe sine, ci ideea iubirii absolute în care a crezut statornic, dar care s-a dovedit a fi o utopie. Aşa se explică faptul că, în prima variantă a piesei, eroul nu ratează sinuciderea, dar autorul a schimbat finalul tocmai pentru a accentua această idee.

De fapt, ***conflictul principal*** este cel dintre lumea reală şi cea utopică (către care tinde şi în care trăieşte Andrei Pietraru, la modul ideatic) şi antrenează ***un conflict interior***, de conştiinţă, cu puternice accente dramatice.

Există însă şi ***conflicte secundare***, prezente în planul real, de exemplu între Ioana Boiu şi Andrei Pietraru, care nu ajung la sincronizarea stării emoţionale, fiind de fiecare dată în contratimp, între Matei Boiu şi eroul piesei, apărut către final, între prinţul Bazil Şerban şi Andrei, între acesta din urmă şi fostul său coleg de şcoală, care îşi asumă, fără izbândă, responsabilitatea de a-l face să înţeleagă faptul că trăieşte într-o lume fictivă, ireală, care îl va duce la pierzanie.

În structura piesei se observă ***anumite simetrii***, în ciuda antitezei dintre protagonişti. Astfel, atât Ioana Boiu, cât şi Andrei Pietraru rup logodnele avute anterior, iar de fiecare dintre ei se îndrăgosteşte un altul care aparţine lumii lor: prinţul Bazil Şerban şi, respectiv, Elena, fata din casă.

În ciuda „sufletelor tari" existente în piesă, finalul descoperă cititorului o galerie de rataţi şi învinşi: Andrei Pietraru ratează în iubire, ca şi Elena, care este învinsă în dragostea ei, iar Matei, stăpânit de orgoliul clasei căreia îi aparţine, se va simţi şi el un învins. Nici Ioana nu este o învingătoare, pentru că, în final: „E cu totul năucită, nu pricepe nimic", în timp ce Culai i se adresează metaforic: „Ce mai vreţi? Andrei al dumneavoastră a murit ..."

Prin această operă, dar mai ales prin eroul ei, Camil Petrescu a reuşit să realizeze ceea ce şi-a propus: „[...] doream să creez, şi eram obligat, personaje cu totul diferite, dar mai ales un erou cu totul opus celui din roman [romanul *"Roşu şi Negru"* – *n. n.*] [...], căci nu mă interesa în primul rând un «caracter», ci dimpotrivă, un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă" (Camil Petrescu, *op. cit.*).

Caracterizarea personajelor

Personajul principal al acestei drame este ***Andrei Pietraru***, băiat de ţăran, student strălucit, produsul cel mai valoros al generaţiei sale, care, deşi ambiţios, inteligent, talentat, eşuează într-un umil post de bibliotecar în casa aristocratului Matei Boiu Dorcani, unde este adus de Elena, impresionată de sărăcia în care se zbătea.

Ca şi alţi intelectuali din dramele şi romanele lui Camil Petrescu, el este *însetat de absolut, trăieşte în lumea ideilor pure*, crezând că „şi-ntr-o iubire poţi să ajungi până la capătul lumii". Dorinţa lui de a atinge *idealul iubirii absolute* ne arată că personajul face parte din *categoria „sufletelor tari"*, fapt remarcat chiar de Ioana Boiu, pasiunea vieţii sale, care îl consideră un învingător pentru că „eşti dintre cei tari". Însuşi eroul afirmă într-o discuţie cu prietenul său, Culai Darie, referindu-se la voinţa şi tăria sa de caracter: „am un suflet ca o stâncă".

Scanned with OKEN Scanner

În indicațiile scenice din actul întâi care premerg „Prologului", autorul realizează o adevărată „fișă" a personajului principal, în care prezintă direct, printr-o descriere portret, însușirile lui fizice și sufletești: „Andrei, eroul celor ce se vor întâmpla, e un tânăr ca de treizeci de ani, înalt și delicat fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochii verzi-albaștri, foarte puternici, pătrunzători. Are figura obosită, de om mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă. O neliniște și o nestabilitate în gesturi, de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influențe deodată. Când e surprins, și orice gest neprevăzut îl surprinde, e cu totul dezorganizat, bâlbâie fără să se poată regăsi, dar, de îndată ce își revine, instantaneu, ca după o lege a totului sau nimic, e plin de viață, uneori cu izbucniri năprasnice. Mâinile și gura îi sunt cu adevărat aristocratice. Acum are în ținută ceva din neglijența orgolioșilor învinși, care nu mai iau seama la amănunte."

Vorbind în prolog de apariția fantomatică a personajelor, Camil Petrescu observă că ele „nu sunt, în forma aceasta, decât visurile și iluziile eroului, *lumea nu cum e, ci cum își închipuie el că e, adică pe dos decât în realitate, ficțiuni elaborate, cărora el și-a adaptat lunatic existența*" [*s.n.*]. Este, așadar, vorba despre cele două lumi – cea reală și cea utopică, închipuită –, acesteia din urmă aparținându-i Andrei Pietraru. Așa cum îl ironizează Șerban Saru-Sinești, un alt personaj al dramei, el visează „o dragoste în stare pură", dar *acest ideal se va nărui* în final prin neîmplinirea lui, când adresându-i-se Ioanei, îi spune: „Pe dumneata te-am ucis în mine ... Ești moartă ... mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată."

Este aici *durerea celui învins*, *tristețea eșecului*, a ratării, pentru că, până la urmă, Andrei Pietraru *este un ratat* atât pe plan profesional, cât și pe plan sentimental. Neîmplinirea profesională este consecința pasiunii și a credinței sale utopice, și nu a incapacității sale intelectuale, căci fusese lider al generației sale. Numai că a ales drumul nepotrivit, așa cum îi reproșează bunul său prieten, Culai Darie: „Omule, toate drumurile pe care puteai să le apuci în viață duc la capătul lumii. Cum naiba de l-ai ales tocmai pe ăsta, de te-ai înfundat aici?"

Că *nu este un „vânător de zestre"*, cum crede Matei Boiu-Dorcani și, în final, chiar Ioana, și nici un carierist o dovedește faptul că rupe logodna cu nepoata lui Sinești, renunțând la o avere impresionantă și la o carieră strălucită. Totodată, renunță la propunerea boierului Matei Boiu Dorcani de a urma un doctorat în străinătate, mulțumindu-se, eventual, cu un post de profesor suplinitor, numai pentru a fi lângă Ioana.

Pasiunea lui Andrei pentru Ioana este puternică și personajul își mărturisește cu sinceritate sentimentele, fără a fi însă crezut și apreciat. El este măcinat de o *dragoste devoratoare, acaparatoare*: „Nu mă gândesc la nimic ... nu fac nici un calcul ... Știu numai că te iubesc ... [...]. Va veni o vreme când eurile noastre, dezbrăcate de orice, ca la începutul începutului, vor fi față în față [...] asemănător de goale."

Andrei Pietraru este totodată *un orgolios incorigibil*, pentru că vrea să-și dovedească sieși, în primul rând, că în dragoste poate fi atins absolutul, confruntarea lui cu Ioana fiind, de fapt, o confruntare a orgoliilor. De aceea, el îi spune Ioanei, cu o superioritate aproape dezarmantă, că: „eu sunt aici adevărat ca viața însăși. Eu trăiesc, fie și fără să-mi dau seama, literatura, (*sec*) dar dumneata literaturizezi viața!" Apoi *recunoaște, nu fără orgoliu, sacrificiul* pe care l-a făcut pentru ea: „Domnișoară, nici dumneata și nimeni din lumea dumneavoastră nu va pricepe niciodată imensitatea sacrificiului pe care l-am făcut pentru dumneata."

Eroul cunoaște o *evoluție sinuoasă*, de la suferința în tăcere, de la tăinuirea dragostei sale până la izbucnirea aproape necontrolată, dar programată a acesteia („M-am jurat ca astă-seară, înainte de miezul nopții să vă sărut mâna").

Este *cinstit și corect*, pentru că rupe o logodnă avantajoasă, iar boierului Matei Boiu Dorcani îi cere chiar s-o dezmoștenească pe Ioana, banii ei neinteresându-l, dorind numai s-o aibă mereu alături. Cu toate acestea, el însuși se consideră „un parvenit în dragoste", cum îi mărturisește Elenei. Aceeași atitudine cinstită și orgolioasă manifestă în momentul în care revine asupra duelului, pentru că se simte jignit de motivele care duseseră la scuzele prințului și de care află mult mai târziu.

Este *umilit și jignit* în sentimentele sale de către Ioana, care îl tratează de cele mai multe ori cu o superioritate și indiferență aristocratice, dar *disperarea* apare în momentul în care aceasta îi pune la îndoială sentimentele și sinceritatea lor, după ce acceptase să fie a lui. Este momentul în care eroul ia decizia de a se sinucide.

Scanned with OKEN Scanner

Toate însuşirile protagonistului şi conflictul de conştiinţă apar înfăţişate fie direct de către autor, prin indicaţiile scenice, fie de către celelalte personaje ale operei cu care el intră în relaţie, faţă de care Andrei Pietraru îşi exprimă opiniile şi îşi explică atitudinea. Aşadar, însuşirile se dezvăluie şi indirect, prin fapte, prin atitudinile faţă de oameni şi evenimente sau prin felul de a vorbi.

Ioana Boiu, fiica boierului Matei Boiu-Dorcani, „jupâniţa" cum îi spun prietenele ei, este descrisă într-un articol dintr-o revistă ilustrată, cu care facem cunoştinţă chiar din relatarea autorului lui, ziaristul Deciu. Descrierea este un portret în care apar elemente de genealogie, fizice şi morale: „«Jupâniţa»... (*Către Sineşti:*) Aşa o poreclesc prietenele ei ... «O puteţi vedea în fiecare zi la ora şase la Şosea. Dacă n-o cunoaşteţi, nu cereţi nimănui să vi-o arate. O veţi recunoaşte spontan. Trece în goana trăsurii largi şi elegante. Are ovalul chipului prea fin, ochii prea mari, gura prea expresivă, degetele prea subţiri. În priviri îi ghiceşti o reverie cu viziuni medievale. Echipajul ei se intercalează într-un lung şir de echipaje de cocote. Dar nimeni nu se înşală. E descendenta a trei logofeţi şi patru spătari. Are treizeci de ani, zece milioane şi nu s-a măritat încă. Are capriciul să-şi primească pretendenţii într-un iatac – Jupâniţa nu poate avea decât iatac, firește – care aduce cu un muzeu criptologic. Pe pereţi – tablouri bizantine, portrete mânăstireşti, prin colţuri – jilţuri de biserică alături de gobelinuri. Lângă o biblie din veacul al XVII-lea, ultimele cărţi ale lui Barrès şi comediile lui Wilde în original. Dar îl admiră mai cu seamă pe Stendhal şi ar vrea să semene neapărat cu domnişoara de la Môle ... De asemenea, e de câtva timp în căutarea unui strămoş care să fi fost decapitat. Şi nu e de mirare ... că nici unul dintre candidaţi nu mai are curajul să-i ceară mâna.»

Acest portret este completat de autor prin indicaţiile scenice de la începutul scenei a cincea a primului act: „Deşi opusă ca fire tatălui ei, nepunând preţ pe noblețea de sânge, ci dorind o aristocraţie a faptelor, a curajului, disprețuind visătorii, Ioana Boiu este tot atât de fantastă şi de inactuală ca toţi cei care locuiesc în această casă din alte vremi. Intră urmată de un servitor, care duce tabloul. E înaltă, cu părul şi ochii negri, albă şi stranie. O eleganţă fără maiestate şi o nervozitate integrală de animal de rasă. Are mişcări feminine, dar precise, gesticulează fără să depărteze niciodată braţele de corp. Mâinile, îndeosebi, cu degetele lungi, fine şi palide, îi sunt atât de expresive şi de vii, de parcă ar vorbi cu ele, de parcă toată fiinţa i-ar fi în ele. Vorbeşte foarte repede, fără să «scandeze», ci nuanţând şi făcând pauze între propoziţiuni, nu între cuvinte. Dă replica direct, de obicei rămânând în profil, numai când vrea să accentueze ceva întoarce spontan capul şi fixează cu privirea. Nu râde niciodată, dar surâde adesea, un surâs nervos şi ironic. Dă o impresie de sensibilitate şi pasiune «din cap», care are ceva din rigiditatea şi artificialul tulpinei de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei. E acum într-o rochie cu talia sus, albastră, cu jachetă lungă, iar dedesubt – bluza albă încheiată sub bărbie, de parcă ar avea gâtul înmănuşat ca un braţ, pieptănată cu coadele încolăcite strâns pe urechi".

Ioana este *rece, distantă* cu cei din jurul ei, indiferent de clasa socială căreia îi aparţin aceştia. Din *spirit de independenţă* rupe o logodnă pe care o consideră nepotrivită, după ce mai respinsese „şapte sau opt băieţi", aşa cum îi reproşează tatăl ei. *Orgolioasă peste măsură*, respinge propunerea prinţului Bazil Şerban, pe care i-o aduce la cunoştinţă tatăl ei, revoltată că nu-i fusese ei direct adresată şi devenind *ironică* în aprecierile pe care le face la adresa acestuia. Ea rămâne *mândră şi inaccesibilă, o fire independentă*, având-o *ca model pe Suzana Boiu* („Este idealul meu în trecut ... o simt în sângele meu mai mult ca pe oricare dintre strămoşi"), care se căsătoreşte cu un haiduc pentru a-l salva de la moarte.

Cu toate acestea, *pe Andrei îl consideră „un biet ratat" şi îl disprețuieşte*, cu aroganţa specifică unei aristocrate şi prin indiferenţă: „Drept să-ţi spun, e de şase ani la noi, dar nu ştiu dacă am vorbit cu el vreodată în adevăratul sens al cuvântului. Mai mult fraze tipice. La masă – arareori – şi în bibliotecă." Timiditatea lui Andrei i se pare ridicolă, ca şi nehotărârea, fără să-şi dea seama că se datorează dragostei tăinuite ce i-o poartă şi pe care nu îndrăzneşte să i-o dezvăluie. Explicaţia o găseşte Maria Saru-Sineşti, care îi spune Ioanei: „Adevărul e că tu intimidezi în mod inexplicabil pe toţi bărbaţii, nu numai pe tânărul acesta."

Când pătrunde în iatacul ei, îl întâmpină pe Andrei Pietraru cu ironie şi o superioritate zdrobitoare, dar, când îşi dă seama că în faţa ei se află un bărbat puternic, autoritar, hotărât, curajos – „un suflet tare" – , Ioana îi recunoaşte meritele şi îşi schimbă atitudinea: „Ei bine, văd în dumneata un om cu care nimeni din cei care mă înconjoară nu se poate măsura. [...] Vreau

Scanned with OKEN Scanner

Toate însuşirile protagonistului şi conflictul de conştiinţă apar înfăţişate fie direct de către autor, prin indicaţiile scenice, fie de către celelalte personaje ale operei cu care el intră în relaţie, faţă de care Andrei Pietraru îşi exprimă opiniile şi îşi explică atitudinea. Aşadar, însuşirile se dezvăluie şi indirect, prin fapte, prin atitudinile faţă de oameni şi evenimente sau prin felul de a vorbi.

Ioana Boiu, fiica boierului Matei Boiu-Dorcani, „jupâniţa" cum îi spun prietenele ei, este descrisă într-un articol dintr-o revistă ilustrată, cu care facem cunoştinţă chiar din relatarea autorului lui, ziaristul Deciu. Descrierea este un portret în care apar elemente de genealogie, fizice şi morale: „«Jupâniţa»... (*Către Sineşti:*) Aşa o poreclesc prietenele ei ... «O puteţi vedea în fiecare zi la ora şase la Şosea. Dacă n-o cunoaşteţi, nu cereţi nimănui să vi-o arate. O veţi recunoaşte spontan. Trece în goana trăsurii largi şi elegante. Are ovalul chipului prea fin, ochii prea mari, gura prea expresivă, degetele prea subţiri. În priviri îi ghiceşti o reverie cu viziuni medievale. Echipajul ei se intercalează într-un lung şir de echipaje de cocote. Dar nimeni nu se înşală. E descendenta a trei logofeţi şi patru spătari. Are treizeci de ani, zece milioane şi nu s-a măritat încă. Are capriciul să-şi primească pretendenţii într-un iatac – Jupâniţa nu poate avea decât iatac, fireşte – care aduce cu un muzeu criptologic. Pe pereţi – tablouri bizantine, portrete mânăstireşti, prin colţuri – jilţuri de biserică alături de gobelinuri. Lângă o biblie din veacul al XVII-lea, ultimele cărţi ale lui Barrès şi comediile lui Wilde în original. Dar îl admiră mai cu seamă pe Stendhal şi ar vrea să semene neapărat cu domnişoara de la Môle ... De asemenea, e de câtva timp în căutarea unui strămoş care să fi fost decapitat. Şi nu e de mirare ... că nici unul dintre candidaţi nu mai are curajul să-i ceară mâna.»

Acest portret este completat de autor prin indicaţiile scenice de la începutul scenei a cincea a primului act: „Deşi opusă ca fire tatălui ei, nepunând preţ pe noblеţea de sânge, ci dorind o aristocraţie a faptelor, a curajului, disprеţuind visătorii, Ioana Boiu este tot atât de fantastă şi de inactuală ca toţi cei care locuiesc în această casă din alte vremi. Intră urmată de un servitor, care duce tabloul. E înaltă, cu părul şi ochii negri, albă şi stranie. O eleganţă fără maiestate şi o nervozitate integrală de animal de rasă. Are mişcări feminine, dar precise, gesticulează fără să depărteze niciodată braţele de corp. Mâinile, îndeosebi, cu degetele lungi, fine şi palide, îi sunt atât de expresive şi de vii, de parcă ar vorbi cu ele, de parcă toată fiinţa i-ar fi în ele. Vorbeşte foarte repede, fără să «scandeze», ci nuanţând şi făcând pauze între propoziţiuni, nu între cuvinte. Dă replica direct, de obicei rămânând în profil, numai când vrea să accentueze ceva întoarce spontan capul şi fixează cu privirea. Nu râde niciodată, dar surâde adesea, un surâs nervos şi ironic. Dă o impresie de sensibilitate şi pasiune «din cap», care are ceva din rigiditatea şi artificialul tulpinei de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei. E acum într-o rochie cu talia sus, albastră, cu jachetă lungă, iar dedesubt – bluza albă încheiată sub bărbie, de parcă ar avea gâtul înmănuşat ca un braţ, pieptănată cu coadele încolăcite strâns pe urechi".

Ioana este *rece, distantă* cu cei din jurul ei, indiferent de clasa socială căreia îi aparţin aceştia. Din *spirit de independenţă* rupe o logodnă pe care o consideră nepotrivită, după ce mai respinsese „şapte sau opt băieţi", aşa cum îi reproşează tatăl ei. *Orgolioasă peste măsură*, respinge propunerea prinţului Bazil Şerban, pe care i-o aduce la cunoştinţă tatăl ei, revoltată că nu-i fusese ei direct adresată şi devenind *ironică* în aprecierile pe care le face la adresa acestuia. Ea rămâne *mândră şi inaccesibilă, o fire independentă*, având-o *ca model pe Suzana Boiu* („Este idealul meu în trecut ... o simt în sângele meu mai mult ca pe oricare dintre strămoşi"), care se căsătoreşte cu un haiduc pentru a-l salva de la moarte.

Cu toate acestea, *pe Andrei îl consideră „un biet ratat" şi îl disprеţuieşte*, cu aroganţa specifică unei aristocrate şi prin indiferenţă: „Drept să-ţi spun, e de şase ani la noi, dar nu ştiu dacă am vorbit cu el vreodată în adevăratul sens al cuvântului. Mai mult fraze tipice. La masă – arareori – şi în bibliotecă." Timiditatea lui Andrei i se pare ridicolă, ca şi nehotărârea, fără să-şi dea seama că se datorează dragostei tăinuite ce i-o poartă şi pe care nu îndrăzneşte să i-o dezvăluie. Explicaţia o găseşte Maria Saru-Sineşti, care îi spune Ioanei: „Adevărul e că tu intimidezi în mod inexplicabil pe toţi bărbaţii, nu numai pe tânărul acesta."

Când pătrunde în iatacul ei, îl întâmpină pe Andrei Pietraru cu ironie şi o superioritate zdrobitoare, dar, când îşi dă seama că în faţa ei se află un bărbat puternic, autoritar, hotărât, curajos – „un suflet tare" – , Ioana îi recunoaşte meritele şi îşi schimbă atitudinea: „Ei bine, văd în dumneata un om cu care nimeni din cei care mă înconjoară nu se poate măsura. [...] Vreau

Scanned with OKEN Scanner

să învinge prin dumneata ... Vreau mândria de a putea zice că am descoperit eu – acolo unde nu bănuia nimeni – pe cel menit să poruncească."

Răsfățată și capricioasă chiar cu tatăl ei, își impune punctul de vedere, făcându-l pe Andrei să-i mărturisească fapta lor tatălui ei, iar, când acesta nu reușește s-o facă, intervine hotărâtă. O coincidență nefericită însă (îmbrățișarea Elenei de către Andrei ca rămas bun) o face pe Ioana să redevină ironică, disprețuitoare și să-l creadă „un vânător de zestre", ceea ce-l determină pe erou să se împuște pentru a-și dovedi fidelitatea.

Ceea ce-i rămâne eroinei este doar un strigăt disperat prin care-și cheamă iubitul din moarte. Prin comportarea ei, prin preocupări și prin felul de a privi lumea, Ioana este un personaj complex, făcând parte dintre eroii dilematici, nehotărâți, care oscilează între o părere și alta. Totuși, sunt momente în care își dovedește tăria, își impune punctul de vedere și, în acest fel, devine parte a familiei lui Andrei Pietraru, familia „sufletelor tari".

Galeria personajelor dramei se îmbogățește cu bătrânul boier, ***Matei Boiu Dorcani***, prezentat astfel de către scriitor: „E un bărbat de aproape șaptezeci de ani, palid, cu o privire absentă, nepământească, de om care trăiește pe altă lume, de altfel, la fel ca toți care locuiesc în această casă cu ziduri de cetate în inima Bucureștilor, de la stăpân și fiică până la servitori. Tulbură și albeața lui, ochii mari, nasul puternic încovoiat, gura mare, acum strânsă, barba potrivită, sfârșită ca un fuior, dincolo de gulerul tare, lat, foarte jos, cu o cravată mică peste pieptul alb și fin lustruit al cămășii, care iese puțin îndoit din strânsoarea unei veste cu tiv alb și a unei haine negre, desăvârșit croite. Vădește, din felul în care stă în scaunul cu spătar înalt, un soi de oboseală, ceva din nevoia de a găsi cea mai bună poziție, a unui om care suferă de ficat din pricina unei insuficiențe a inimii. E în toată făptura lui din alt veac o dorință sinceră de a fi binevoitor și amabil, dar se și vede că nimic din ceea ce se întâmplă dincolo de zidurile curții sale nu i se pare că merită interes."

Într-adevăr, personajul se retrage în liniștea casei sale și, de aceea, refuză categoric, demn, propunerea șefului partidului de a fi pentru a treia oară ministru: „Mi-e silă de politică în genere, de toată politica de azi. Am fost de două ori ministru și demnitatea mea nu-mi îngăduie să mai fiu a treia oară." Vrea să-și trăiască liniștit bătrânețile, ducând în suflet durerea provocată de moartea fiului său, care ar fi dus mai departe numele neamului Boiu. De aceea, în Ioana investește toată încrederea și dragostea, dorind s-o mărite cu cineva înstărit și de neam mare. Deși este *calculat, sobru, reținut*, când află de relația Ioanei cu Andrei, izbucnește într-un *limbaj violent, acuzator, plin de invective* la adresa bibliotecarului: „Un student întârziat", „Ești pur și simplu un ticălos.", „Nemernicule! Cum ai putut să faci asta?"

Acestea nu pot însă acoperi *durerea unui tată* înșelat în așteptările sale, a unui aristocrat care ținea la unitatea și moralitatea neamului ridicat „prin renunțare, prin luptă, prin înfrângeri". Nu numai vârsta, ci, în primul rând, poziția socială, rangul și originea nobilă îi întunecă mințile și nu poate înțelege o dragoste sinceră. De aceea, înfrânt, se retrage la moșia Dorcani, un loc aproape pustiu, însoțit de Elena.

Personajul raisonneur al dramei este ***Culai Darie***, fost coleg al lui Andrei, căruia convenințele îi repugnă și care își exprimă deschis părerea, sfătuindu-l pe prietenul său să-și revină, să iasă din „cușca" în care se află. Intenția lui, insistențele neîntrerupte se lovesc de refuzul categoric al lui Andrei, în ciuda tuturor argumentelor aduse, ceea ce îl uimește și mai mult pe Culai. Îi măgulește vanitatea, îl flatează, își exprimă nedumerirea, devine aprig la vorbe („Atunci, ești nebun! Ai să sfârșești la balamuc.") sau îl ironizează („Ai bătut și tu un record ... Ăl mai deștept din toți trei și ai rămas student bătrân."), dar nici una dintre aceste atitudini nu dă rezultatul scontat.

Intuind pericolul în care se află Andrei, prietenul său este mereu în preajma lui și, în momentul încercării de sinucidere, îl ajută să depășească situația grea adresându-i-se mucalit: „Acum ești aici ... Ai fost puțin spre capătul lumii, dar te-ai întors, că ești soi rău!" (aluzie la afirmația eroului că „și-ntr-o iubire poți să ajungi până la capătul lumii").

Om de acțiune, cu spirit de inițiativă, fire comunicativă, deschisă, Culai Darie aduce o notă de dinamism acțiunii și-i dă o tentă de realism. Andrei însă nu vrea să-l înțeleagă, pentru că el trăiește în lumea ideilor pure.

O prezență aparte este ***Elena***, cea care îl aduce în casa boierului pe Andrei Pietraru. Elena își ratează studiile, pentru că o însoțește pe Ioana în străinătate, pierzând astfel legătura cu

Scanned with OKEN Scanner

Universitatea. Ea se ataşează de Andrei, dar nu are curajul să-i mărturisească ceea ce simte, fiind însă un fel de înger păzitor al acestuia. Postura ei faţă de Andrei este aidoma celei în care el se află faţă de Ioana Boiu. Numai că, de astă dată, bariera n-o constituie diferenţele sociale, ci lipsa de îndrăzneală, atâta vreme cât Elena cunoaşte adevăratele sentimente ale lui Andrei.

În privinţa personajelor, se remarcă faptul că ele se caracterizează prin diversitate, dar toate sunt raportate la protagonist, care întruchipează încrederea în absolut şi trăieşte o criză de conştiinţă. Dramatismul întâmplărilor este dat însă de imposibilitatea celorlalte personaje de a-l determina pe erou să-şi schimbe atitudinea.

„Jocul ielelor“
de Camil Petrescu

În aceeaşi categorie a dramelor de conştiinţă, ca şi *„Suflete tari“*, se înscrie opera dramatică *„Jocul ielelor“*, începută în 1916 şi terminată în 1918, cunoscând mai multe variante, ca apoi să fie publicată în volumul *„Teatru“* din 1947.

Ea este prima creaţie dramatică a lui Camil Petrescu şi îşi are geneza, după spusele autorului, în înţelegerea existenţei unei lumi imperfecte, fapt dezvăluit în *„Addendă la «Falsul tratat»“*. „Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sâmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strânşi de înfrigurare, de la o «bătaie de flori» de la rondul al doilea de la «şosea» ... Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrenţuite de «bombardamente», se întorceau şi ele stârnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere şi fete cu obrajii aprinşi de bătălie aruncau rămăşiţele coşurilor, garoafe, mărgăritare, bujori ... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tânărului de douăzeci şi doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun ... Înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic şi într-o săptămână, lucrând însetat zi şi noapte, am scris într-o cameră mobilată de lângă Asenal prima versiune din «*Jocul ideilor*» care trebuie să fie drama imperativului violent şi categoric al «*Dreptăţii sociale*». [...] Am redactat-o din nou, în 1946, la treizeci de ani după întâia versiune, păstrând mereu în titlu şi în intenţie apropierea «jocul ideilor, jocul ielelor», acţiunea dintâi şi structura personajelor [...].

Tema piesei o constituie drama intelectualului care este obsedat de ideea justiţiei absolute. Lucrarea este o dramă de conştiinţă, o „dramă a absolutului“, cum precizează chiar Camil Petrescu: „Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, o «dramă a absolutului», şi, deci, se înţelege că toate referinţele aparent istorice nu corespund datelor ştiute“ („Nota“ care urmează prezentării personajelor).

Titlul operei este o metaforă, pentru că jocul ielelor este jocul ideilor, iar autorul este „dintre acei / Cu ochi halucinaţi şi mistuiţi lăuntric, / Cu sufletul mărit, / Căci au văzut idei.“, cum însuşi mărturiseşte în poezia *„Ideea“* din primul său volum de versuri publicat în 1923.

Metafora din titlu este „descifrată“ de Penciulescu: „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei? ... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele goale şi despletite jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu faţa strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului.“

Acelaşi Penciulescu îl avertizează însă pe Gelu Ruscanu, care confirmă: „La urma urmelor, e adevărat ... Eu văd ideile“: „[...] câtă vreme le vezi, totul e în ordine ... Când au dispărut ... după ce le-ai văzut, abia atunci e grav ... Începe drama ...“ De fapt, Gelu Ruscanu însuşi stabileşte o relaţie directă între idee (luciditate), existenţă şi dramă atunci când afirmă: „Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă.“ Conştiinţa (ideile) are supremaţie asupra existenţei, însă filozoful (cel însetat de absolut) va eşua în viaţa reală şi, de aici, drama.

Aceasta este ideea care străbate de la un cap la altul drama *„Jocul ielelor“*, ***structurată în trei acte şi douăsprezece tablouri*** şi a cărei acţiune se petrece în Bucureşti, în „mai 1914“, cum indică autorul în „Nota“ amintită la început şi cum se desprinde din conţinutul textului dramatic.

Scanned with OKEN Scanner

În actul întâi, acțiunea piesei începe în redacția ziarului „Dreptatea socială", în biroul lui Gelu Ruscanu, director al acestei publicații. În redacție se discută despre publicarea unui document compromițător pentru Șerban Saru-Sinești, ministru al justiției, așa cum redactorii promiseseră în numerele anterioare. De aceea, în oficiosul guvernului, gazeta este acuzată că trăiește „din fonduri suspecte" și avertizată că „guvernul este hotărât să intervină energic".

Este vorba, cum vom afla mai departe, de o scrisoare adresată de Maria Sinești, soția ministrului și amanta lui Gelu Ruscanu, acestuia din urmă, în care divulga faptul că Șerban Saru-Sinești ar fi putut-o ucide pe doamna Manitti pentru a intra în posesia întregii averi a acesteia. Din acest motiv, ziarul cere demisia ministrului.

Acest fapt constituie ***intriga*** ce va determina declanșarea și ***desfășurarea conflictului***, manifestat printr-o serie de vizite ale altor personaje care vor să-i demonstreze cu argumente lui Gelu Ruscanu cât de periculoasă este această idee a justiției (a dreptății) absolute, în care el crede cu tărie. Argumentelor li se alătură amenințările sau șantajul, în funcție de relația eroului cu interlocutorii.

Prima vizită este cea a lui Nacianu, fost ministru conservator, acum în opoziție, căci la putere se află liberalii, care vrea să se folosească de documentul deținut de Ruscanu pentru a cere demisia întregului guvern. Directorul „Dreptății sociale" refuză, întrucât ar fi trebuit să devină complicele acelora pe care îi detestă ca socialist.

După ce, împreună cu Praida și Mihai, îl vizitează la închisoare pe Petre Boruga, un fruntaș socialist condamnat la temniță grea și după ce, pe un alt plan al ***actului al doilea***, se consumă o scenă de intens dramatism între soții Sinești, Gelu Ruscanu primește la redacție vizita mătușii sale, Irena, care-l crescuse ca o adevărată mamă atunci când rămăsese orfan. Ea îi aduce la cunoștință că Saru-Sinești, cel pe care vrea să-l compromită, l-a ajutat pe tatăl lui, delapidator al unei sume importante de la societatea la care era avocat. Ruscanu este tulburat de această veste, dar nu renunță la ideea dreptății absolute.

La fel reacționează când primește vizita primului-procuror Vlădicescu. Acesta îi cere să înceteze campania împotriva lui Vasile Constantinescu, nimeni altul decât marele poet Ion Zaprea. Gelu Ruscanu susține din nou ideea de dreptate absolută, afirmând: „Dreptatea n-are privilegiați".

Urmează vizita Mariei Sinești care, complexată, vrea să știe dacă Gelu Ruscanu o iubise cu adevărat. Ea este distrusă sufletește, pentru că Sinești îi luase copiii și-i dusese la o mătușă. Maria reînvie amintiri ale iubirii ei cu Ruscanu și, lăsându-i acestuia pistolul cu care venise înarmată, părăsește apoi biroul.

În ***actul al III-lea***, directorul ziarului primește vizita ministrului Sinești, care-i dezvăluie legăturile sale cu Grigore Ruscanu, confirmând cele spuse de mătușa Irene. Adaugă însă că banii fuseseră cheltuiți cu femeia iubită, o actriță mediocră, și că, părăsit de aceasta, Grigore Ruscanu s-a sinucis. Prăbușirea sufletească a eroului este cumplită, pentru că el credea că tatăl său murise într-un accident la vânătoare. Totodată, Sinești îi dovedește adevărul spuselor sale înaintându-i lui Gelu scrisoarea tatălui scrisă cu câteva ceasuri înainte de sinucidere. Ministrul îi spune că știe de legătura lui amoroasă cu soția sa, Maria, și, abil, îi sugerează că ar putea semna pentru eliberarea lui Petre Boruga.

În acest al treilea act, apare confruntarea în planul ideilor între Praida și Ruscanu, care sunt susținătorii unor teorii opuse: primul consideră că dreptatea este o cauză cu determinări istorice, iar cel de-al doilea că dreptatea este absolută. Praida și comitetul cred că eliberarea lui Boruga este mai importantă decât ideea dreptății absolute pe care o susține Ruscanu și-i cere să nu publice scrisoarea compromițătoare. Ideea dreptății absolute se clatină și mai mult când Sache Dumitrescu, paginator la ziar, îl roagă să nu fie publicat un articol despre Răpoi, un cumnat al lui.

Apăsat de atâtea compromisuri, Ruscanu renunță la funcția de director și, apoi, într-o nouă discuție cu Maria Sinești, îi dezvăluie motivul ruperii relației lor – imposibilitatea unei iubiri absolute, eterne. Obsedat de imaginea tatălui său și ajungând la concluzia că „Se sinucid tocmai cei curajoși, care văd limpede și nu vor să meargă până la descompunerea totală și inevitabilă", eroul își pune capăt zilelor împușcându-se cu pistolul lăsat la el de Maria Sinești la prima ei vizită.

Scanned with OKEN Scanner

Se observă de aici că principalul conflict este unul interior, de conştiinţă, dar el evoluează, se acutizează pe măsură ce diverse elemente ale realităţii intervin brutal asupra ideii de dreptate absolută şi cărora, până la urmă, protagonistul nu le mai face faţă. Este un învins în planul ideilor, în planul realizării idealului său şi, neputând accepta lumea aşa cum este, cade victimă orgoliului său nemăsurat, după cum afirmă Praida.

În piesă sunt conturate mai multe lumi: una reală, cea a oamenilor necăjiţi, pedepsiţi pentru că îşi caută drepturile, flămânzi, bolnavi, nevoiţi să muncească pentru a-i întreţine pe alţii mai bolnavi decât ei; o alta utopică, cea a lui Gelu Ruscanu, a absolutului, cea a ideilor pure, care se dovedesc irealizabile. Între aceste două lumi se insinuează o realitate, cealaltă lume, a frivolităţii, a jocurilor politice, a compromisurilor cu consecinţe nefaste asupra celei de-a doua.

Caracterizarea personajelor

Având în vedere existenţa unui conflict principal interior, de conştiinţă, a unor conflicte secundare şi a unui univers uman în care se întrepătrund mai multe lumi, personajele dramei sunt numeroase şi diferenţiate caracteriologic.

Personajul principal este ***Gelu Ruscanu***, el fiind, aşa cum ni-l prezintă autorul direct, prin indicaţiile scenice, „un bărbat ca de douăzeci şi şapte, douăzeci şi opt de ani, de o frumuseţe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire chiar când face acte de energie. Are nervozitatea instabilă a animalelor de rasă. Priveşte întotdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbeşte şi asta-i dă o autoritate neobişnuită. Destul de elegant îmbrăcat, deşi fără preocupări anume." Există în acest portret, pe lângă însuşirile fizice (vârsta, „o frumuseţe mai curând feminină", „destul de elegant îmbrăcat"), şi unele morale: firea melancolică, meditativă („cu un soi de melancolie în privire"), energia („face acte de energie"), noblețea („nervozitatea instabilă a animalelor de rasă"), sinceritatea şi onestitatea („priveşte întotdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbeşte"), autoritatea de care se bucură faţă de ceilalţi („asta-i dă o autoritate neobişnuită").

Eroul provine dintr-o clasă cu o anumită poziţie socială, tatăl său fiind magistrat. Rămâne orfan la şase ani şi este îngrijit de mătuşa Irena Romescu după decesul tatălui său în urma unui accident la vânătoare (cum i se spusese copilului), în realitate, sinucidere.

Ca student, sărac fiind, este ajutat de Sineşti, cel împotriva căruia, în numele ideii de dreptate absolută, declanşează, ca director de ziar, o puternică campanie de presă, acuzându-l de crimă.

Magistrat de carieră, conducător al partidului socialist, el este *obsedat de ideea dreptăţii absolute*. De aceea, Gelu Ruscanu nu este un personaj complex, ci este uimitor de constant, atitudine care îi dă o verticalitate morală pentru care este socotit de tovarăşii săi Saint Just, acel „revoluţionar teribil" care „a dirijat teroarea şi a trimis pe Danton la ghilotină". El crede că „numai ideea de justiţie absolută poate susţine şi închega conştiinţele într-o luptă atât de grea" ca a socialiştilor. Eroul nu acceptă ideea că dreptatea ar putea fi altfel decât absolută şi partidul nu trebuie aşezat deasupra dreptăţii.

Când Gelu Ruscanu îi spune lui Sineşti că „Legile adevărate sunt în conştiinţă", acesta constată că eroul are „aceeaşi sete cu neputinţă de astâmpărat, aceeaşi nebunie a absolutului" ca şi tatăl său.

Într-adevăr, acesta absolutizează ideea de dreptate atunci când afirmă: „Nu va fi niciodată dreptate reală în lume până când ideea de dreptate nu va rămâne intangibilă, absolută." Asemenea considerente duc la acceptarea posibilităţii ca dreptatea absolută să devină inumană, pe care Ruscanu n-o contestă.

El şi-a închinat viaţa acestei idei a dreptăţii absolute şi, de aceea, îi declară Mariei Sineşti: „Vă repet, doamnă, că eu nu mai am o viaţă intimă [...]"; „Fericirea nimănui, individual, nu interesează aci", iar în faţa ministrului Sineşti este de neclintit: „Dreptatea individuală nu poate trece înaintea dreptăţii tuturor."

Fire orgolioasă, nu acceptă să fie un învins, deşi îşi recunoaşte această postură („Azi nu sunt decât o biată epavă ... toate resorturile sunt rupte în mine..."), iar, când în minte îi încolţeşte ideea sinuciderii, susţine: „Se sinucid tocmai cei curajoşi care văd limpede şi nu vor să meargă până la descompunerea totală şi inevitabilă." De fapt, tocmai acest orgoliu nemăsurat l-a pierdut, cum spune Praida: „Era prea inteligent să judece lumea asta aşa cum

Scanned with OKEN Scanner

este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă până azi ... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat."

El trăiește în lumea ideilor pure, a absolutului și nu acceptă cealaltă lume, așa cum îi declară mătușii sale: „Mătușă, facem parte din două lumi deosebite și orice lămurire între noi este de prisos." Ruscanu a tânjit și după absolutul în iubire, ceea ce-l determină să afirme că „iubirea e un tot sau nu e nimic ... O greșeală nu are sens aici".

În jurul acestui personaj însetat de absolut își duc existența și se conturează celelalte personaje, ancorate în real, cu micile sau marile lor drame: Petre Boruga, soția și fiul lui, Mihai, zețarul Dumitrache, pianistul Lipovici și familia sa etc. Toate acestea și condiția impusă de Sinești pentru eliberarea lui Boruga îl determină pe Ruscanu să se supună hotărârii partidului, acesta fiind momentul în care credința în dreptate absolută se năruie.

Maria Sinești, unul dintre personajele feminine ale piesei, este o ființă dilematică și are o importanță deosebită în evoluția eroului și a conflictului dramatic. Ea este prezentată ca o persoană nevrotică și egoistă de către toată lumea („Toată lumea te crede nevrozată ... Bine e, dragă, să fie cineva egoistă ca tine" – îi spune Roxana, verișoara lui Șerban Sinești), de aceeași părere fiind și soțul ei: „Ai trăit prea mult pentru tine ... Te complaci prea mult în toanele astea egoiste." Maria se izolează de soț, de tot ce o înconjoară, cu excepția copiilor, pe care i-a iubit „cu egoism și orbire", i-a acaparat cu un fel de „dragoste deșucheată" cum afirmă tot Șerban Saru-Sinești. Femeia se simte singură, începe să bea, nu suportă atingerea soțului decât amețită de alcool, dar încearcă să-și salveze căsnicia ratată propunându-i lui Șerban Sinești să lase totul și să plece oriunde, fără nici o amânare.

Știind de legătura ei cu Gelu Ruscanu, Sinești i-o reproșează, îi dovedește infidelitatea și o consideră „o nevrozată, o sclavă dementă a simțurilor și o zvăpăiată a poftelor".

În realitate, Mariei Sinești nu i-a rămas decât iubirea pentru Gelu Ruscanu și acum încearcă să se convingă dacă a fost într-adevăr iubită de către acesta. Ea crede în absolut, însă pe plan afectiv, în iubire, fapt constatat de Praida, deși acesta remarcă faptul cu oarecare ironie: „Dacă ar fi Penciu aici, ar spune că este și ea însetată de absolut... A văzut și ea jocul ielelor..." Femeia suferă din cauza lipsei de iubire (pe care o revarsă doar asupra copiilor) și se simte zdrobită între cei doi bărbați puternici, care nu vor să-i înțeleagă sentimentele – unul fiind preocupat de putere, iar celălalt, însetat de ideea absolutului în dragoste: „Sunteți prea puternici, prea răi, prea puternici amândoi. Trebuie să fiu sfărâmată între voințele voastre ... Nu se poate lupta cu voi." De aceea, Maria încearcă zadarnic să-l determine pe unul dintre ei să plece împreună cu ea imediat undeva, într-un ținut necunoscut și îndepărtat.

Ministrul ***Șerban Saru-Sinești*** este un politician versat, abil și însetat de putere și, de aceea, inapabil să renunțe la funcție pentru a-i împărtăși dragostea soției. Știe să treacă sub tăcere ceea ce nu-i convine (infidelitatea soției), pentru ca, atunci când este în pericol, să apeleze la șantaj atât față de Maria, cât și față de Ruscanu. Pentru el puterea este totul: „Uite cu mâna asta pot semna un act care răsucește destinul oamenilor", și aceasta îi dă o nemăsurată încredere în sine: „câți câini m-au lătrat, toți au turbat. Nu mă sperie atacurile... Știu să primesc lovituri, dar mai ales știu să dau"; „Vai de prostănacul acela care își închipuie că poate lupta cu mine ... e un om pierdut..."

Ca soț, este socotit de Maria „un monstru", fapt dovedit de cruzimea cu care îi dezvăluie adevărul despre infidelitatea ei și de ușurința cu care își caracterizează soția prin cuvinte dure, numind-o, printre altele, „bolnavă de nervi".

Un loc aparte în cadrul dramei îl ocupă ***Praida***, un personaj enigmatic („Multe se spune că a mai făcut prin străinătate, pe acolo. Dar ce anume și cine e, nu știe nimeni"), puternic (are „mușchi de oțel") și pragmatic, pentru că este ancorat în realitate, ale cărei condiții le acceptă. De aceea, pune partidul mai presus de dreptate, având drept criteriu faptul că dreptatea trebuie să servească unei cauze. Lui Praida i se adaugă ***Penciulescu***, personajul reflector, care îl caracterizează pe Gelu Ruscanu în momentul în care acesta este hotărât să înfăptuiască dreptatea absolută, cât și, în final, când afirmă: „Nici o sinucidere nu are înțeles și nu poate fi justificată... Cu toate acestea există sinucideri."

Toate aceste personaje, ca și celelalte, se definesc în relație cu ideea dreptății absolute reprezentată de Gelu Ruscanu, eroul dramei.

Scanned with OKEN Scanner

„Act veneţian“
de Camil Petrescu

„Dramă a absolutului“, „dramă de idei“ sau „dramă de conştiinţă“ sunt etichetările criticii referitoare la operele dramatice ale lui Camil Petrescu. Pentru scriitor, „drama de idei“ e doar o modă şi consideră piesa *„Jocul ielelor“* o dramă a absolutului, nu una de idei, deşi, în operele sale dramatice, personajele sunt intelectuali care îşi exprimă părerea pe marginea unor idei, iar tendinţa lor este de a atinge, prin idee şi acţiune, absolutul. Toate aceste aspecte pun însă în evidenţă un conflict interior, o dramă a individului şi, implicit, o dramă de conştiinţă. Absolutul dorit de eroi este unul interior, generator de conflicte şi numai astfel drama este autentică.

După opinia scriitorului, „nu este dramatică decât confruntarea între sferele conştiinţei pure“ şi, de aceea, o dramă trebuie „axată pe personalităţi puternice, a căror vedere îmbrăţişează zone pline de contraziceri“ (Marian Popa, *„Camil Petrescu“*).

O astfel de personalitate este Pietro Gralla, eroul dramei *„Act venețian“*, constituită mai întâi dintr-un act scris în trei zile (1929), forma definitivă, cea în trei acte, datând din 1945-1946 şi fiind inclusă în volumul al II-lea de *„Teatru“*, apărut la Editura Fundaţiilor Regale în 1946.

Titlul sugerează *locul* în care se petece acţiunea (Veneţia secolului al XVIII-lea) şi faptul că piesa cuprinde doar *o întâmplare* semnificativă (un act) din viaţa „falnicei Veneţii“ de odinioară.

Prima variantă a piesei (cea într-un act) plasa acţiunea într-un trecut românesc, dar scriitorul se îndreaptă în cele din urmă către un ţinut străin, aparte şi aflat într-o epocă de exces, deoarece el a considerat că nu poate rezolva problema limbajului şi nici pe aceea a construcţiei personajelor şi a subiectului, până ce nu le plasează într-un cadru adecvat situaţiilor din piesă.

Tema o constituie drama de conştiinţă a lui Pietro Gralla, personajul principal a cărui idee despre iubirea absolută şi femeia ideală se năruie în momentul în care Alta, soţia lui, încearcă să-l ucidă, pentru a ascunde prezenţa amantului ei.

Aşadar, acţiunea se petrece în Veneţia secolului al XVIII-lea, în epoca decăderii cetăţii, care fusese până nu demult o mare putere maritimă, lipsită acum de forţa armată şi puterea economică, locul lor fiind luat de corupţie, decadenţă, plăceri vinovate şi depravare.

Piesa este structurată în ***trei acte***, care cuprind *şapte*, *trei* şi, respectiv, *şapte* scene.

Primul act, în care sunt prezente toate cele cinci personaje ale piesei, cuprinde *expoziţiunea*. Prin indicaţiile scenice de la început sunt prezentate trei dintre personaje, precum şi locul acţiunii (sala cea mare a palatului lui Pietro Gralla din Veneţia), cetatea fiind înfăţişată în ultimii ei ani de republică independentă.

Pietro Gralla, fost sclav şi corsar, ridicat la rangul de amiral, a ajuns comandant al flotei veneţiene graţie faptelor de vitejie şi iscusinţei militare.

În această calitate îi revine misiunea să organizeze şi să conducă o bătălie navală împotriva turcilor şi piraţilor. Alături de el, ajutor în realizarea planului de luptă, se află Nicola, unul dintre tovarăşii lui de suferinţă, devenit sluga lui credincioasă. Autor al unei crime pasionale pentru infidelitate, Nicola, căsătorit la douăzeci de ani, se face marinar, slujbă pe care o îndeplinea de peste optsprezece ani. Prezentă la întocmirea planului de atac este şi Alta, soţia lui Pietro Gralla, o actriţă frivolă cu care acesta se căsătorise cu patru ani în urmă. Îşi face apariţia şi Marcello Mariani (Cellino), tânăr nobil veneţian, căpitan şi comandant al fregatei Vellocitta, chemat la ordin de Gralla. Proveditorul este neplăcut impresionat, enervat chiar de ţinuta tânărului şi dezgustat de frivolitatea, aroganţa şi laşitatea lui. De aceea, îi ţine o adevărată lecţie de morală într-un limbaj dur, neiertător şi îi cere să renunţe la comanda navei şi la orice grad ofiţeresc, deoarece nu este marinar „nici prin chemare, nici prin pregătire“. Prin replicile sale, Gralla rosteşte un aspru rechizitoriu la adresa tinerilor, a patricienilor care nu ştiu ce este onoarea, ce este tinereţea, responsabilitatea, trăind în schimb în desfrâu, într-o lege a frivolităţii.

Actul al doilea, desfăşurat într-un turn singuratic, prezintă în prima parte scena de dragoste dintre Alta şi Cellino, femeia reproşându-i amantului într-un limbaj ameninţător şi ultimativ infidelitatea lui şi decăderea în care o adusese până la întâlnirea ei cu Pietro. Speriat îngrozitor

Scanned with OKEN Scanner

de perspectiva morții, cu care femeia îl amenință, bărbatul ajunge să se teamă de întoarcerea soțului ei, deși Alta îi spusese că Gralla se află la corăbiile cu care trebuie să plece în luptă.

Răvășită sufletește, căci femeia îl mai iubește încă pe ușuraticul Cellino, Alta își schimbă total atitudinea, trecând de la amenințare la implorarea de a fi iubită. Este tocmai momentul în care Pietro Gralla sosește pe neașteptate, destituit fiind din funcția de comandant în urma protestelor lui referitoare la starea deplorabilă a flotei și la corupție.

Scena a treia a acestui act constituie *punctul culminant*, când amiralul bănuiește infidelitatea soției, iar aceasta încearcă să-l îndepărteze din încăperea unde își ascunsese amantul. Scena relevă încordarea, disperarea femeii și calmul cu care soțul trece de la bănuială la certitudine. Dându-și seama de situația fără ieșire în care se află, Alta recurge la gestul uciderii soțului, care este doar rănit. Este o scenă zguduitoare, dramatică prin tensiunea sufletească a eroilor, prin situația limită în care se află.

Acțiunea ***actului al treilea*** se desfășoară „după douăzeci de zile", în același palat ca în actul întâi. Revenindu-și în urma rănii căpătate și fiind îngrijit de Alta, eroul vrea să găsească o explicație pentru gestul soției, care pentru el „este moartă", însă constată că opiniile lor despre iubire nu coincid și, de aceea, comunicarea dintre ei nu este posibilă. Gralla ia asupra sa incidentul, declarând că a fost o tentativă de sinucidere, și o roagă pe Alta să-și tăinuiască astfel încercarea de omor în fața inchizitorului.

În partea a doua a actului își face apariția Cellino, complet schimbat într-un tânăr demn, curajos, care îl provoacă pe Pietro la duel, cerând satisfacție pentru înjuriile aduse de amiral în prima discuție. Gralla se află în imposibilitatea de a lupta și de aceea la confruntare participă Nicola, credinciosul său, care-l rănește pe cavaler. Impresionat de tot ce se întâmplase, Cellino îl roagă pe Pietro să-l accepte ca învățăcel.

Urmează apoi o lungă discuție între Pietro Gralla și Cellino, de data aceasta rolurile fiind inversate. Cel care dă sfaturi este Cellino, pentru că experiența îi dă acest drept, și devine astfel maestrul lui Gralla. Acum, când, prin lovitura primită, sistemul de valori se năruie și când investiția sa morală în femeia pe care o iubise se dovedește de prisos, Gralla împărtășește opiniile interlocutorului său, adresându-i-se: „Dezgustător lucru sunt femeile, prietene!" Alta, de față, este nevoită să îndure disprețul amândurora.

În ***final***, înfrânt, cu credința în iubirea absolută înșelată, Pietro Gralla pleacă însoțit de Nicola, credinciosul său prieten, promițând că îl va chema mai târziu și pe Cellino, care-și exprimase dorința de a-l însoți și de a-l sluji.

Privită în ansamblul ei, piesa evidențiază câteva trăsături care dau măsura originalității sale. Este vorba, în primul rând, de prezența unor personaje dinamice, în sensul că în sufletul lor se declanșează transformări lăuntrice, abrupte, care le marchează comportamentul, le zdruncină convingerile sau le face să revină asupra unor situații judecate inițial într-un anume fel; în această situație sunt, deopotrivă, cele trei personaje centrale – Gralla, Alta și Cellino.

În al doilea rând, conflictul principal nu se bazează pe fapte exterioare, ci pe universul lăuntric al protagoniștilor și, de aceea, sunt posibile astfel de răsturnări interioare, de conștiință. De asemenea, misoginismul cu care sunt etichetate unele personaje ale dramaturgiei și prozei lui Camil Petrescu, cum este și cazul lui Gralla și Cellino, nu izvorăște din prejudecăți, ci dintr-o experiență de viață, „din fapte".

Două dintre personajele piesei reprezintă simboluri – cel al „omului absolut" (Gralla) și cel al „eternului feminin" (Alta). Acestea nu trebuie însă absolutizate pentru că Pietro Gralla acceptă, în final, opinii opuse părerii sale inițiale, pe care le consideră întemeiate, iar Alta oscilează în dragoste revenind la prima iubire, ca apoi să dorească să se întoarcă la Gralla. Alta regretă gestul necugetat, dar acesta poate fi justificat, de vreme ce experiențele prin care trecuse au determinat-o să aibă o anumită imagine asupra iubirii, una deformată, superficială.

Originalitatea acestei piese nu alterează unitatea dramaturgiei (și nici chiar a prozei) lui Camil Petrescu, pentru că eroii, prin felul lor de a gândi, de a se comporta, sunt foarte apropiați în toate creațiile de acest gen.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterizarea personajelor

Pietro Gralla, personajul principal al dramei *„Act venețian"*, este un însetat de absolut care trece printr-o criză de conștiință. El este unul dintre cei ce au văzut „jocul ielelor" asemenea lui Gelu Ruscanu, având similitudini însă și cu Andrei Pietraru, eroul din *„Suflete tari"*. Toți sunt însetați de absolut, toți cred în iubirea și/sau în dreptatea absolută, ideală, toți sunt intelectuali, capabili să treacă prin conștiință propriile trăiri. De aceea, Pietro îi spune soției sale, Alta, atunci când aceasta afirmă că „iubirea e oarbă ... nu judecă, nu cântărește cu mintea": „Dimpotrivă, judecă și cântărește cu mintea, numai că atunci când judecă și cântărește prost nu se observă că și-a jucat prost rolul."

Gralla este un condotier curajos, viteaz, întreprinzător, cu un trecut enigmatic, amintit doar în treacăt în conținutul piesei. El ajunge la condiția de „proveditore" (amiral) din cea de sclav și pirat datorită tăriei lui de caracter, a calităților lui. Însușirile lui fizice le sugerează pe cele morale, cum se observă din portretul prezentat direct, prin descriere, de către autor, la începutul actului I: „Pietro este un bărbat ca de patruzeci, patruzeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare. Nici el, ca și Alta, nu poartă peruca epocii. Trecutul lui de fost sclav și pirat îi e acum întipărit pe față, care pare să fi fost angelică în adolescență. Are un fel de sinceritate moale în voce, rapidă, gândită, care încurajează uneori pe partener. O teribilă detentă nervoasă, spontană ca o hotărâre irevocabilă, face din el un om copleșitor în luptă. Atunci privirea lui devine de oțel. Fața lui paralizează prin paloarea ei însăși pe adversar. Pare mult mai mare la trup decât e, fiind proporționat și cu autoritate. Aparent foarte calm și echilibrat, dar numaidecât se ghicește în el o fierbere interioară fără egal. Gândește lucid până și în clipele de febră."

Prevăzător, analizează cu atenție, cu mult discernământ situația înainte de a porni bătălia navală, dar este și impulsiv, căci atunci „când se înfurie, nu mai ține seamă de nimic", cum afirmă Nicola. Firea lui aspră este rezultatul vieții trăite ca sclav, nevoit să îndure toate umilințele, pentru ca apoi să lupte cu toate relele în calitatea sa de comandant al unui echipaj. Așa a ajuns la concluzia că: „Înțelept e să fii tare atunci când nevoia poruncește" și nu întâmplător este considerat „bărbatul cel mai inteligent din această republică".

Ajungând amiral al flotei republicii (cetății) Veneția, el este persoana căreia se încredințează apărarea gloriei cetății în fața turcilor, dar Gralla detestă aristocrația decăzută, incapabilă și coruptă care conduce vechea cetate. Așa se explică atitudinea lui disprețuitoare, limbajul dur față de Marcello Mariani, ajuns la rangul de căpitan de flotă numai pentru că aparținea unei familii ilustre. Gralla îl umilește, dovedindu-i incompetența, îl ironizează pentru ținuta lui curtezană, de paiață, și îl disprețuiește pentru lașitatea dovedită, căci acesta nu cere nici un fel de „satisfacție" pentru jignirile aduse de amiral.

Neiertător, de *o intransigență distrugătoare*, el face un aspru rechizitoriu tineretului decăzut, indolent, corupt, care nu se gândește decât la plăceri. Însă lumea putredă a republicii, reprezentată de Consiliul celor zece, îl va învinge până la urmă, înlocuindu-l de la comanda flotei, căci Sir Danielo nu a suportat ofensa de a i se arăta dezinteresul față de flotă și de a fi apoi pălmuit.

El iubește patetic, cu întreaga sa ființă, Veneția, de care se simte legat, căci nu cunoaște jumătăți de măsură. Tot așa, iubirea sa pentru Alta, în care vede întruparea dragostei absolute și singurul punct de sprijin după înfrângerea pe plan social, nu poate fi decât absolută. În concepția lui, „Dragostea e preferință exclusivă sau nu mai e nimic", iar „O femeie iubește sau nu". De aceea, îi spune lui Cellino: „Dacă n-ai văzut însă o femeie care iubește, atunci n-ai văzut niciodată o femeie frumoasă."

Pentru Gralla, femeia și dragostea nu semnifică numai frumusețea, ci reprezintă „cheia naturii... Toate tainele sunt rezumate în ea și când un suflet de femeie ți s-a deschis, ți s-au deschis toate înțelesurile lumii". Alta înseamnă pentru el toate acestea, dar și „monadă" deasupra tuturor celorlalte femei.

Acesta este momentul de înălțare sufletească în evoluția personajului, căruia îi urmează cel de declin, pentru că el *se îndreaptă spre cădere prin suferință*. Constatările îi devin amare de fiecare dată când necredincioasa Alta încearcă să-i definească iubirea într-un alt fel decât o vede Pietro: „Iubim cu totalitatea ființei noastre. Vorbeai că dragostea este beție: ei

bine, omul inteligent nu se îmbată"; „Falimentul iubirii, dacă a fost iubire, este şi falimentul minţii". Atâta vreme cât eroul trece prin poarta minţii miresmele iubirii, drama nu va înceta, ci se va accentua, pentru că el crezuse că este altfel decât ceilalţi, dorind o iubire absolută. Învins însă de propriile himere, îi spune soţiei sale, atunci când aceasta ar vrea să fie din nou împreună: „Nu, femeia aceea era gândită fără slăbiciuni... Cel puţin aceea pe care am iubit-o eu era fără slăbiciuni... Era şi singura care mă interesa... şi..."

Frământat de întrebări chinuitoare şi de îndoieli, nu găseşte nici o explicaţie a comportării soţiei, cu atât mai mult cu cât aceasta îl asigură de iubirea, devotamentul şi admiraţia ei: „Nu l-am preferat... Acolo unde eşti tu în inima mea nu e preferinţă"; „Ai putea să fii soţul unei fecioare de şaptesprezece ani" etc. Cu toate acestea, el rămâne de neînduplecat: „Ceea ce a destrămat din greşeală o femeie nu mai poate face tot ea."

A doua metamorfoză lăuntrică – pe lângă aceasta, de la extaz la agonie – este determinată de apariţia lui Cellino în ultima parte a operei, care îi dezvăluie adevărata esenţă a femeii şi îl face să vadă o realitate debusolantă, dar autentică: „În orice caz nu sunt atât de complicate cum le vedeţi [...]"; „Femeile nu iubesc... ele suferă numai fiindcă sunt părăsite"; „Femeile nu iubesc, ci vor să fie materne cu orice preţ" etc.

Acum, Gralla îşi dă seama de veridicitatea ideilor lui Cellino, ale cărui considerente se bazează pe experienţă, căci acesta ştie că femeia ideală „nu e într-o singură fiinţă şi risipită în toate femeile". De aceea, chiar Gralla constată că fostul iubit al Altei a avut „o vedere mai clară, o mai justă înţelegere a realului" şi îl roagă să fie maestrul lui şi să-i dezvăluie „cum se cunosc femeile". Astfel, Pietro apare, din postura de moralist intransigent (în prima parte a operei), în cea de învăţăcel al unui fanfaron frivol, care ţine un veritabil discurs de morală practică. Trezit la realitatea crudă a existenţei, înşelat în aşteptările sale, eroul nu are decât o dorinţă: „să mi se piardă urma ... să nu-mi mai ştie nimeni de nume" şi, de aceea, părăseşte Veneţia însoţit de credinciosul său Nicola.

Alta, soţia lui Pietro Gralla, are un nume simbolic, prin care autorul a vrut fie să semnifice unicitatea ei în sufletul eroului, fie să sugereze că a fost altfel decât a gândit-o el („o alta").

Ea este fata unui judecător din Zara, sedusă şi părăsită de Cellino în urmă cu zece ani, din cauza căruia devine curtezană, apoi actriţă uşuratică şi dorită de mulţi bărbaţi. În această ipostază o cunoaşte Gralla, care, după un an, o va lua în căsătorie. Autorul ne-o prezintă ca pe o „femeie de o frumuseţe neliniştitoare, mlădioasă, cu mişcări senzuale („Are ochii mari, în cearcăne vinete, care îi dau un aer de profundă melancolie când priveşte stăruitor fără să vorbească. Fiecare frază o precedă cu privirea, aşa că pare că vorba nu repetă decât ce au spus întâi ochii ...").

Dornică să-şi schimbe statutul şi conştientă că a găsit un bărbat puternic şi inteligent, renunţă la petrecerile mondene, pentru a participa la adunările unor intelectuali cu o puternică influenţă asupra ei. Astfel, devine studioasă, preocupată de propria formare şi simte o plăcere deosebită, o fericire nemărginită când se află în preajma lui Gralla, pe care vrea să-l facă să-i simtă afecţiunea. Cu toate acestea, ea *are o evoluţie ciudată, imprevizibilă*, căci, în momentul în care îl reîntâlneşte pe Cellino, din pricina căruia ajunsese pe vremuri curtezană, se simte din nou atrasă de acesta şi se întâlneşte cu el într-un chioşc, izolat pe mare.

La început, Alta este în postura inchizitorului care îi adresează lui Cellino un şir nesfârşit de reproşuri, nu mai puţin dure decât cele ale lui Gralla în prima parte a piesei. Acum vorbeşte gelozia şi mândria femeii înşelate, părăsite şi Alta ajunge la ameninţarea cu moartea. Însă, atunci când Cellino o ameninţă cu sinuciderea, Alta îl îmbrăţişează şi-i declară dragostea: „Să mori? ... Dar ce mi-ar fi viaţa fără tine?"; „Tu ai fost întâia şi singura mea dragoste."

Întorcându-se pe neaşteptate, Gralla îi surprinde pe cei doi amanţi şi Alta încearcă să-l ucidă. Este momentul în care, eşuând, Alta suferă că este respinsă de Pietro şi că acesta nu-i acceptă nici măcar dorinţa de a-l îngriji. Acum femeia se simte strivită între cele două pasiuni şi, când Pietro şi Cellino discută despre iubire, ea le spune că unul a fost călăul vieţii ei, iar celălalt are drept de viaţă şi de moarte asupra ei. Ea nu-şi poate motiva atitudinea

Scanned with OKEN Scanner

decât prin argumente banale de felul: „Dragostea este vrajă și beție", „Iubirea e oarbă" etc. sau printr-o mărturisire la fel de îndoielnică: „... am înțeles că n-a fost în mine decât iubire ... Iubire întoarsă poate și rătăcită, dar necontenit iubire".

Căderea Altei este definitivă, ea rămânând singură și cu certitudinea că n-a fost iubită cu adevărat de către Cellino și că lui Gralla i-a înșelat așteptările.

Cellino sau Marcello Mariani este tânărul monden, cu o poziție socială solidă obținută nu datorită calităților sale, ci datorită meritelor familiei, ale înaintașilor, ceea ce îi și reproșează Pietro Gralla: „Nu mă interesează familia dumitale. Mă interesează să-mi spui cine ești dumneata". Personajul este pentru Gralla „prost ca un păun", „un rățoi gătit", „o otreapă" cu „cap de berbec frezat", care „poartă aluniță ca o curtezană", pudrat „ca o paiață" și „cel mai josnic poltron". Este un fel de Casanova și se laudă cu cuceririle sale, cu numeroasele femei pe care le-a cunoscut și apoi le-a părăsit. Amic al unor femei din lumea bună, parvine prin acestea. Cellino se învârte în cercuri înalte și profită de nenumăratele sale relații, care îi dau o anumită siguranță. Înclinat spre plăceri, risipitor, laș, își explică lipsa de motivare prin lipsa libertății de exprimare („Poate să zică cineva nu azi la Veneția?...").

Cellino este ținta disprețului Altei în momentul în care se află împreună în chioșcul de la mare. El nu știe însă cum să reacționeze la atitudinile contradictorii ale femeii care trece de la dispreț și amenințare la dovezi de afecțiune. În fața reproșurilor ei și a lipsei de consecvență, Cellino invocă eternul feminin: „Oh, femeile!"; „Aș vrea acum să mai văd vreun bărbat atât de neghiob încât să creadă că pricepe sufletul femeilor". Confidențele pe care și le fac îi apropie însă pe cei doi și mai mult. În fața avansurilor femeii ale cărei simțuri se dezlănțuie, Cellino reacționează ca odinioară, dar la sosirea lui Gralla se află în culmea disperării.

Cu o altă față apare curtezanul în finalul dramei, căci întâmplările petrecute înainte au avut până la urmă un efect important în planul moralității, ducând la o răsturnare a concepțiilor sale. El devine demn, cerând satisfacție, îl apreciază acum pe Gralla, îi înțelege deruta și crede că este de datoria lui să-l facă să sufere mai puțin. De data aceasta, stârnește chiar admirația lui Gralla prin francheța sa, uimindu-l prin discernământul cu care privește realitatea. De aceea, Gralla recunoaște în el un adevărat maestru în cunoașterea femeilor, a iubirii.

Între Cellino și Pietro Gralla există o relație de opoziție: „unul preferă femeia ca esență și unicat, celălalt găsind o fărâmă de esență în fiecare femeie, dar niciodată o femeie monadă" (Marian Popa, *op. cit.*). Există în această opoziție două moduri diferite de a înțelege realitatea, în funcție de convingerile fiecăruia, de experiența de viață a personajelor.

Ca în toate dramele lui Camil Petrescu, eroii sunt dilematici, stăpâniți de absolut, trăind drame de conștiință și privind diferit realitatea, în funcție de o împrejurare sau alta. Pe cei „slabi", renunțarea la propria idee îi duce la o prăbușire interioară; rezistă doar cei care tratează problemele la modul concret, rămânând ancorați în realitate.

Scanned with OKEN Scanner

3. DRAMATURGIA MODERNĂ

Marin Sorescu

Marin Sorescu (1936-1996), poet, dramaturg, prozator şi eseist, fiu de ţărani din Bulzeştii Doljului, a urmat Facultatea de Filologie a Universităţii „Ioan Alexandru Cuza" din Iaşi, debutând în 1957 cu versuri în „Viaţa studenţească". Editorial, a debutat în anul 1964 cu un volum de parodii intitulat *„Singur printre poeţi"*, căruia i-au urmat volume de versuri ca *„Poeme"* (1965), *„Moartea ceasului"* (1966), *„Tinereţea lui Don Quijote"* (1968), *„Tuşiţi"* (1970), *„Suflete, bun la toate"* (1973), acestea conturând profilul unui poet cu un timbru original, o voce lirică distinctă în peisajul literaturii noastre contemporane.

Din 1973 până în 1996, publică cele cinci volume din ciclul *„La lilieci"*, prin care construieşte un tablou monografic al satului natal, timp în care îi apar şi volumele de versuri *„Descântoteca"* (1976), *„Sărbători itinerante"* (1978), *„Poezii alese de cenzură"* (1991), *„Puntea (Ultimele)"* (1966) ş.a.

Marin Sorescu a scris romane (*„Trei dinţi din faţă"* – 1977, *„Viziunea viziunii"* – 1982), eseuri (*„Teoria sferelor de influenţă"* – 1969), *„Starea de destin"* – 1976), critică literară (*„Uşor cu pianul pe scări"* – 1986) şi cărţi pentru copii (*„Unde fugim de-acasă"* – 1969, *„O aripă şi-un picior* – 1970), precum şi un volum de interviuri (*„Tratat de inspiraţie"* – 1985).

Scriitorul se impune şi ca dramaturg, prima lui creaţie dramatică fiind *„Iona"* (1968), inclusă în trilogia *„Setea muntelui de sare"*, alături de *„Paracliserul"* (1968) şi *„Matca"* (1973). Toate sunt concepute ca parabole ale destinului uman înfăţişat din perspectiva a trei mituri: mitul lui Iona, al meşterului Manole şi al potopului. Marin Sorescu a scris şi dramele istorice *„Răscoala"* (1976) şi *„A treia ţeapă"* (1978), adevărate sondaje ale semnificaţiilor cursului istoriei, dar prin refuzul idealizării eroilor şi a faptelor ori prin reconstituirea fidelă a întâmplărilor.

Printre creaţiile dramatice ale scriitorului se numără şi *„Există nervi"*, *„Pluta Meduzei"*, *„Lupoaica mea"*, *„Casa evantai"*, *„Vărul Shakespeare"*.

Trăsătura comună atât prozei, cât şi dramaturgiei lui Marin Sorescu este abordarea temelor grave ale existenţei – viaţa, destinul, naşterea, moartea, dragostea, condiţia umană în general –, teme tratate într-un limbaj direct, familiar, nu de puţine ori cu o uşoară undă de ironie, chiar în cazul tratării unor situaţii absurde, tragice.

„Iona"

După un început timid, dar promiţător în perioada paşoptistă (V. Alecsandri), dramaturgia românească originală va cunoaşte o a doua etapă de dezvoltare în perioada postpaşoptistă (B. P. Hasdeu) şi în cea de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea (B. Şt. Delavrancea).

În perioada interbelică, dramaturgia se remarcă prin diversificare tematică, putându-se vorbi, conform clasificării lui Ov. S. Crohmăniceanu din *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, despre un teatru pitoresc şi sentimental, o comedie satirică de moravuri, un miracol în versiune comică şi despre o farsă intelectualizată. Însă saltul calitativ în această perioadă se datorează teatrului de idei promovat mai ales de Camil Petrescu sau celui mitic, reprezentat în primul rând de Lucian Blaga.

Aceste tipuri dramatice au fost continuate şi după al doilea război mondial. Se remarcă, în acest sens, creaţiile lui Horia Lovinescu, Marin Sorescu, Valeriu Anania, I. D. Sârbu ş.a., în care îşi fac apariţia elemente parabolice în tratarea subiectelor.

Marin Sorescu este, prin trilogia sa, *„Setea muntelui de sare"*, unul dintre dramaturgii care au pornit de la mituri consacrate, a căror esenţă a fost pusă în valoare cu ajutorul elementelor care ţin de parabolă.

Trilogia sa este publicată cu acest titlu în anul 1974, după ce, în 1973, publicase şi drama *„Matca"*, ultima dintre piesele trilogiei, din acelaşi volum făcând parte şi piesele *„Pluta Meduzei"* şi *„Există nervi"*.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa *„Iona"*, prima dintre dramele trilogiei, a fost publicată în 1968 şi pusă în scenă la Teatrul Mic din Bucureşti în stagiunea 1968-1969.

Drama este structurată în ***patru tablouri***, cu ***trei personaje,*** dintre care două numai figurante (Pescarul I şi Pescarul II), iar Iona, personajul titular, este o altă ipostază a personajului biblic.

Tema piesei ţine de tematica existenţialistă, şi anume discută problema omului faţă în faţă cu moartea, căreia autorul îi dă o rezolvare originală, pornind de la cunoscutul mit biblic al lui Iona. Conflictul cu moartea se poate rezolva nu numai prin sinucidere (ceea ce se întâmplă în final), ci şi prin revolta în faţa condiţiei umane, a propriului destin (aşa cum se observă pe parcursul conflictului dramatic). Pe Sorescu îl preocupă singurătatea fiinţei care-şi caută identitatea pierdută, dar şi libertatea individului care îşi asumă destinul, chiar dacă este unul tragic.

Conform *mitului biblic* din *„Vechiul testament"*, prezent în capitolul intitulat chiar *„Iona"*, acesta este trimis de Dumnezeu să-i propovăduiască cuvântul în cetatea Ninive, dar el se sustrage poruncii divine şi fuge spre Tarsis cu ajutorul unei corăbii. Iona este aruncat de corăbieri de pe puntea vasului, fiind considerat vinovat că mânia divină se abătuse asupra lor. Tot din poruncă divină, este înghiţit de un peşte, în pântecele căruia stă trei zile şi trei nopţi, până când este eliberat, ca dovadă a iertării lui în urma rugăciunilor închinate lui Dumnezeu.

Marin Sorescu foloseşte *mitul doar ca un pretext* pentru piesa lui. Iona din piesa soresciană nu se căieşte, ci se revoltă, iar personajul este desacralizat, mitul fiind reactualizat într-o perspectivă modernă. Piesa *„Iona"* este strigătul disperat al insului solitar într-o zbatere permanentă pentru regăsirea identităţii şi a libertăţii.

În drama lui Marin Sorescu se observă *simetria celor patru tablouri*: în primul şi al patrulea tablou, Iona se află în lume, în afara peştelui, iar în tablourile al doilea şi al treilea, este în interiorul acestuia.

În ***primul tablou***, Iona pescuieşte aşezat într-o imensă gură de peşte, în faţa mării. Visul lui este să prindă peştele cel mare, dar, precaut, îşi ia acvariul, pentru ca, în caz de nevoie, să pescuiască peştii deja prinşi. Deşi este entuziasmat de bogăţia mării, constată că este şi încearcă singur să se regăsească strigându-şi numele, dar nici măcar ecoul nu-i răspunde.

Personajul lui Sorescu îşi explică această tăcere prin necesitatea de a păstra liniştea, pentru a nu înfuria marea, oamenii, chiar naufragiaţi, trebuind să privească fiecare în cercul său şi să tacă (simbol al limitei umane).

De la bogăţia mării („Ce mare bogată avem!"), Iona ajunge la o meditaţie rostită pe un ton grav referitoare la moarte şi viaţă („Ce moarte lungă avem! ... Ce mare bogată avem!")

Obsesia lui Iona este aceea de a prinde peştele cel mare, care-i bântuia visele de multă vreme, dar în final nu rămâne decât cu o fâţă. Văzând că „barosanul" nu cade în năvod (care pare greu din cauza umbrei unui nor aşezat pe el), Iona pescuieşte în acvariu. În apă vede tot felul de nade frumos colorate şi visul lui, ca şi al peştilor, este de a înghiţi una dintre acestea, dar nu reuşeşte. În schimb, este înghiţit de peştele uriaş în gura căruia stătuse, în ciuda strigătelor lui disperate după ajutor.

Concluzia lui Sorescu este, aşadar, legată de tentaţia de a-şi depăşi propria condiţie – ispitit de nadele colorate (capcanele atrăgătoare ale vieţii) –, care se doreşte deşartă, iar eroul, dezilu-zionat.

Acţiunea ***celui de-al doilea tablou*** se petrece în interiorul „Peştelui I", în întuneric. Vrând să doarmă, el îşi dă seama că a fost înghiţit de un chit şi face aluzie la mitul cunoscut, din care nu ştie decât prima parte, dar nu şi modul în care s-a realizat eliberarea celui captiv. Iona meditează la posibilele soluţii de a se salva, încercând, în primul rând, salvarea prin logos. Aşa se explică faptul că vorbeşte despre progres, despre necesitatea existenţei unui grătar la intrarea în chit sau în orice suflet ori despre succesiunea generaţiilor.

Gândindu-se un moment la sinucidere ca posibilă soluţie de salvare, renunţă apoi, întrucât îşi dă seama că el este primul pescar pescuit de chit. Încearcă apoi să străpungă pântecele peştelui („zidul") cu un cuţit pe care-l avea asupra lui, dar, devenind melancolic, se gândeşte să construiască „o barcă de lemn în mijlocul mării".

Ceea ce impresionează în acest tablou, este firescul reacţiilor personajului, care se comportă ca şi când s-ar afla într-o situaţie normală, fără a fi cuprins de panică.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea din ***tabloul al treilea*** se desfășoară în interiorul „Peștelui II", care înghițise primul pește și în care se află o mică moară de vânt.

Acum, personajul continuă să dialogheze cu sine însuși, referindu-se la relațiile interumane, la naștere, de unde apare ideea dublului, a gemenilor. În scenă își fac apariția doi pescari, ducând fiecare o bârnă în spate. Iona pare să-i recunoască, vorbește cu ei și le promite că, atunci când va ajunge înaintea lor acasă, în sat, le va spune celor din familie că sunt bine, că se vor întoarce și ei acasă. Cei doi dispar însă fără a rosti măcar un cuvânt, iar Iona, rămas din nou singur, spintecă burta peștelui mai întâi cu cuțitul, apoi cu unghiile, pentru că devenise tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, „ca de la piciorul lui Dumnezeu". Efortul este însă zadarnic, căci se trezește în burta altui pește, mai mare.

În întunericul din interiorul peștelui, îi vine în minte mama, căreia, asemenea naufragiaților, încearcă să-i trimită o scrisoare într-o băşică de pește, rugând-o să-l mai nască o dată, dar încercarea lui eșuează. Își regăsește însă propria scrisoare și o citește ca și cum ar veni din partea altcuiva.

El meditează acum, în siguranță, la indiferența umană și își exprimă dorința de a vedea măcar un om („Mi-e dor să văd pe cineva mergând pe drum").

În finalul tabloului, apare o infinitate de ochi, ai puilor monstrului celui mare, care stau cu gurile căscate către Iona.

La începutul ***tabloului al patrulea***, eroul se află într-o „gură de grotă, spărtura ultimului pește „spintecat" de Iona, din care nu iese, pentru început, decât barba sa. Intuiește prezența mării și a aerului curat, de care se bucură. Iese din burta peștelui, pășește pe uscat, dar este dezorientat („Încotro o veni casa mea!"). Reapar cei doi pescari, ca o dovadă a existenței aceleiași umanități, dar Iona, privind la orizont, nu vede altceva „decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul!" De aceea, „închis între toate aceste geamuri!" se simte ca un Dumnezeu care nu mai poate învăța!

Prin rememorare personajul se întoarce către trecut – părinți, școală, locuri familiare, căutându-și astfel propria viață, dar, descoperindu-și identitatea, realizează, implicit, și limitele existențiale, alegând ca soluție pentru ieșirea din labirint partea cealaltă, spre interior. Acest lucru nu este posibil decât prin moarte, prin sinucidere. Finalul este simbolic, întrucât spintecarea poate semnifica ieșirea, evadarea din spațiul închis, din propriul destin, din limitele existenței umane și alungarea singurătății („E greu să fii singur"). O dată înfăptuit, actul sinucigaș oferă eroului măcar o speranță, dacă nu chiar o nouă perspectivă („Răzbim noi cumva la lumină"). Metafora luminii semnifică aici sfidarea destinului, a fatalismului. Referindu-se la acest final, Valeriu Cristea afirma că gestul sinuciderii „ar putea semnifica ieșirea din temnița materialității terifiante", iar ultimele cuvinte ale eroului sunt „inadecvate prin optimismul lor temei morții (ca moarte), dar potrivite pentru tema (subtema) morții ca naștere" (*Fereastra criticului*). Eugen Simion explica spintecarea pântecelui peștelui ca un gest de eliberare în plus, un efort suplimentar de a ieși dintr-o situație fără ieșire, „înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreșit, îl așteaptă". Moartea voluntară este socotită de critic „un gest simbolic: un nou capăt de drum și un sfârșit, o tentativă nouă a individului de a-și lua în stăpânire destinul și de a-și înfrânge condiția" (*Scriitori români de azi*, I).

Întregul univers dramatic conturează zbuciumul sufletesc al personajului, dilemele pe care acesta le trăiește și, de aceea, *conflictul dramatic* este unul interior, bazat pe relația dintre lumea lăuntrică și cea exterioară, eroul oscilând între autodefinirea uneori gravă, alteori ironică.

Se observă, în acest sens, o meditație dezinvoltă, aparent naivă și ironică, dar încărcată de semnificații reliefate prin succesiunea unor replici adresate mai ales sieși de către personaj.

Spațiul acțiunii, sugerat prin decor, poate semnifica un tărâm al vieții și al morții, un spațiu bazat pe ambiguitatea real-suprareal.

Într-un astfel de spațiu, ***tema*** morții se îmbină cu cea a destinului și a unei noi nașteri, cărora li se subordonează ***motive*** specifice literaturii universale existențialiste: cel al spațiului închis, al labirintului și al sinuciderii.

Acestora li se adaugă numeroasele ***simboluri*** ale piesei, cel mai semnificativ fiind cel al peștelui, despre care Mircea Eliade („Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, visuri și mistere")

Scanned with OKEN Scanner

spunea: „Nu e nici o îndoială că peștele care îl înghite pe Iona și pe alți eroi mitici simbolizează moartea: burta reprezintă Infernul [...]. A fi înghițit înseamnă deci a muri, a pătrunde în infern [...]. Dar pe de altă parte, intrarea în burta monstrului înseamnă și integrarea într-o stare preformală embrionară". Peștele este și simbolul ființelor primare, al liniștii, al tăcerii („tace ca peștele" se zice în popor), fără a avea atribute umane.

Un alt simbol este cel al pereților de balenă, a șirului nesfârșit de burți, despre care Valeriu Cristea (*op. cit.*) crede că „ar putea figura totodată trupul, trupul lui Iona, îngroșat monstruos, dublat, triplat etc., pentru a face și mai redutabilă celebra «temniță a sufletului» de care vorbeau anticii".

Labirintul, și el un motiv și, implicit, un simbol al dramei, este, de fapt, drumul printre capcanele existenței, o odisee a întoarcerii către sine, către regăsirea propriului eu.

Există și alte simboluri care dau profunzime piesei. Astfel, apa, ca și marea, simbolizează libertatea, aspirația spre libertate, spre un orizont nelimitat, dar reprezintă și un șir neîntrerupt de capcane. Cuțitul pe care-l folosește Iona pentru a ieși din pește este simbolul libertății de acțiune, iar grătarul este o formă de selecție a lucrurilor și de protecție a eului. Zădărnicia gesturilor, existența unor iluzii deșarte sunt sugerate de morile de vânt, pe când bârnele pe care pescarii le duc în spinare ne duc cu gândul la efortul lui Sisif. În schimb, banca pe care vrea s-o construiască eroul în mijlocul mării este semnul stabilității, al siguranței.

Infinitatea de ochi din pântecele chitului reprezintă pericolul permanent care îl pândește pe erou, iar o nouă naștere devine unica posibilitate a lui Iona de a-și depăși condiția anterioară, trecând într-o altă ipostază, cea anterioară fiind ratată („Prima viață, nu prea mi-a ieșit ea").

Interesantă și specifică teatrului modern contemporan este și realizarea personajului acestei drame. Deși Iona are o identitate socială (este pescar), el reprezintă o umanitate generică, pentru că este un personaj fără o anumită biografie, iar amintirile, zbuciumul și dilemele sale pot fi ale oricărui om.

El este un om singur, care se zbate neputincios între limitele sale, specifice oricărei ființe umane, punând în discuție problemele grave ale existenței omenești – dorința de libertate și neputința realizării ei, șansa și neșansa, fericirea și nefericirea etc., – pe care le tratează însă ca și când s-ar afla într-o situație normală, deși se găsește într-o situație limită, într-un spațiu închis, trăind într-un permanent orizont al așteptării. Replicile se succed în modul cel mai firesc, iar personajul trece cu dezinvoltură de la o problemă la alta.

Cu toate acestea, Iona este un personaj tragic, care-și asumă o asemenea condiție, încercând totuși s-o depășească. El conștientizează limitele ființei umane, dar nutrește speranța că tentativa de a trece peste ele îi va reuși („Răzbim noi cumva la lumină!").

Limbajul eroului cuprinde registre stilistice diferite, căci el vorbește când ca un pescar, când ca un țăran sau chiar ca un filozof. Peste toate însă, se recunoaște poetul, căci piesele lui „sunt, în fapt, niște parabole sub forma unor monologuri dramatice [...]" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I).

Eugen Ionescu

Ca și Emil Cioran sau Mircea Eliade, Eugen Ionescu face parte din categoria acelor scriitori pe care și-i dispută două culturi, respectiv două literaturi (în cazul de față, cea română și cea franceză).

Evident că nu trebuie să uităm împrejurarea că Eugen Ionescu s-a afirmat inițial în cultura română și apoi în cea franceză, care l-a consacrat ca promotor al avangardei teatrale, mai exact, al formulei teatrului absurdului, dar nu există nici un dubiu că, în această a doua fază a creației sale, scriitorul a încercat să-și construiască o altă identitate spirituală în ton cu noul peisaj cultural.

În România, debutul său poetic s-a produs în revista „Bilete de papagal", în 1928. Editorial, a debutat trei ani mai târziu cu placheta *„Elegii pentru ființe mici"*, după care a urmat volumul de critică *„Nu"*, volum ce a stârnit vii și numeroase controverse din cauza tonului nonconformist, de clovnerie impertinentă, al tânărului scriitor. Cu o vervă polemică extraordinară și cu prea puțină reverență pentru miturile și stilurile literaturii, în *„Nu"*, Eugen Ionescu îi contestă, printre alții, pe Arghezi și pe Ion Barbu. În această etapă, este demnă de remarcat, de asemenea, diversitatea preocupărilor culturale ale viitorului dramaturg (concretizate în versuri, recenzii, eseuri, pagini de jurnal, cronici plastice și teatrale.) În 1938, obține o bursă în Franța, unde urma să cerceteze aspecte legate de tema păcatului și a morții în poezia modernă

(lucrare niciodată finalizată). Din 1941 se stabileşte definitiv la Paris, unde reuşeşte treptat să se impună pe scena (şi scenele!) literaturii europene (în paranteză trebuie precizat că, încă de pe vremea debutului său bucureştean, ambiţiile lui Eugen Ionescu se raportau constant la standarde europene; cât de lipsite de realism, cât de insolente vor fi părând atunci cuvintele tânărului scriitor, care susţinea sus şi tare că până şi a fi cel mai mare critic român nu înseamnă, în fond, decât a rămâne ruda săracă a „inteligheţiei" occidentale!).

Din 1950, când a avut loc la Paris premiera celei dintâi piese avangardiste semnate de Ionescu (e vorba, desigur, de *„Cântăreaţa cheală"*), până în 1966, când pentru prima oară un text dramatic ionescian (*„Setea şi foamea"*) este jucat pe scena prestigioasă a „Comediei franceze", dramaturgul nu a încetat să surprindă, să contrarieze sau să şocheze chiar şi acel segment avizat al publicului (în speţă, pe critici), care, la început, au preferat formula prudentă a definiţiei negative. Astfel, Jacques Lemarchand, semnatarul prefeţei elogioase a celui dintâi volum de teatru ionescian, nu a ezitat să remarce noutatea formulei acestor piese şi, implicit, dificultatea de a le eticheta: „Acesta nu este teatru psihologic, nu este teatru simbolist, nici social, nici poetic, nici suprarealist. Este un gen de teatru care nu are încă etichetă, care nu figurează încă în nici un raion..." (Eugène Ionesco, *„Théâtre"*, prèface de Jacques Lemarchand, Gallimard, 1954, p. 11, trad. C.P.). Iar atunci când se vede nevoit să ofere o definiţie, autorul prefeţei constată că este vorba despre un teatru care, deşi violează sistematic orice regulă a jocului, rămâne totuşi, într-un anumit fel, accesibil publicului, în măsura în care este „teatru de capă şi spadă, ilogic asemenea lui «*Fantomas*», neverosimil ca şi «*Comoara din insulă*», iraţional precum «*Cei Trei Muschetari*» (ibid.) Mai târziu critica va include teatrul lui Eugen Ionescu în categoria mai amplă a literaturii absurdului, care neagă, după cum se ştie, caracterul raţional şi coerent al vieţii, sesizând ilogicul, aberantul, ininteligibilul existenţial. În paranteză fie spus, nu trebuie să uităm că, printre scriitorii români de care Ionescu s-a simţit legat spiritual, se numără, pe lângă I. L. Caragiale, şi Urmuz (alias D. Demetrescu-Buzău), adică tocmai unul dintre puţinii reprezentanţi ai literaturii absurdului din literatura noastră, pe care autorul *„Lecţiei"* l-a şi tradus în franceză.

Încercând să trateze drama omului captiv într-o lume de neînţeles şi prin excelenţă ostilă individului, piesele ionesciene capătă, nu de puţine ori, un caracter simbolic (cum se întâmplă şi în scrierile lui Kafka), având îndepărtate rădăcini în baroc şi manierism. Este şi cazul piesei *„Le roi se meurt"* (*„Regele moare"*), din 1962. După criteriul inevitabil simplificator al dimensiunilor, în cadrul teatrului ionescian, am putea face o distincţie între piesele scurte, care de regulă au ca temă golirea de sens a limbajului şi chestiunea noncomunicării („Toute langue, Mademoiselle ... n'est en somme qu'un language, ce qui implique necessairement qu'elle se compose de sons...", susţinea profesorul din *„Lecţia"*), şi piesele mai ample, care, nu cu mult diferite din punct de vedere tematic, pun şi mai clar în evidenţă resursele tragice ale comicului, constituind prin aceasta operele de referinţă ale dramaturgului. Din prima categorie fac parte *„Cântăreaţa cheală"* (1948-1949), *„Lecţia"* (1950-1951), *„Scaunele"* (1951-1952), *„Victimele datoriei"* (1952-1953), *„Amedeu sau cum să te descotoroseşti"* (1953-1954), în timp ce în a doua categorie s-ar putea include *„Jacques sau Supunerea"* (1954-1955), *„Noul locatar"* (1953), *„Ucigaş fără simbrie"* (1957), *„Rinocerii"* (1960), *„Regele moare"* (1962) ş.a.m.d.

„Regele moare"

„Regele moare" (*„Le roi se meurt"*) – piesă care urma să se cheme, într-o primă fază, *„La cérémonie"* – are, într-adevăr, o mişcare ritualică, de ceremonial (prea puţin) maiestuos, unde se regăsesc amalgamate multe dintre angoasele şi obsesiile ionesciene: decrepitudinea, moartea, divinitatea, nemurirea, noncomunicarea, agresivitatea mecanismelor puterii, eşecul. În ultimă instanţă, tot despre o „lecţie" este vorba: maiestatea sa regele Bérenger I învaţă (sau, mai degrabă, este învăţat) să moară, conform metodelor primei sale soţii, intransigenta Margareta. După o existenţă de 14 secole, spaima de moarte nu apare cu nimic diminuată, dimpotrivă, momentul unic al alunecării „într-o memorie fără amintire", în loc să fie întâmpinat cu o oarecare demnitate finală, îl transformă pe rege într-un fel de bufon tragic (nu întâmplător, din suita sa, bufonul e absent!), capabil doar să riposteze cu o singură replică stereotipă în faţa argumentelor tuturor: „Eu mor!" Cel care îşi întreţinuse timp de paisprezece secole iluzia că poate porunci tuturor, inclusiv legilor misterioase ale existenţei („Am să mor când vreau eu, sunt Rege, eu hotărăsc!"), îşi trădează acum adevărata natură, vulnerabilă şi prin aceasta profund umană, parcurgând – într-o oră şi jumătate – o serie întreagă de trăiri, de la

Scanned with OKEN Scanner

revoltă şi refuzul evidenţei, până la disperare paroxistică, de la perplexitate la autocompătimire, de la calmul aparent la delir şi, în cele din urmă, la resemnare. Nu putem să nu recunoaştem aici tema predilectă a existenţialiştilor, anume aceea a absenţei transcendentului şi a solitudinii omului în univers, care l-a făcut pe Camus, de pildă, să vorbească despre absurditatea inerentă condiţiei umane. Ceea ce rămâne însă, de departe, atuul dramaturgului nostru, este modul cu totul neaşteptat în care reuşeşte să îmbine această angoasă existenţială, ce îşi are rădăcinile în gândirea lui Pascal, cu clovneriile de sorginte sofistică, să reconcilieze contrariile într-un joc grav şi tulburător care sfidează, deopotrivă, logica şi adevărurile ei „absolute".

În fragmentul din manualul de *Limba şi literatura română* pentru clasa a XI-a al Editurii „Corint" (reprezentând ultima secvenţă a piesei), atât monologul amplu al Margaretei, cât şi replicile succinte ale regelui sunt construite în aşa fel încât să transmită acel sentiment ciudat, dramatic în fond, că totul este o iluzie, sentiment care l-a urmărit, de altfel, în permanenţă pe dramaturg. Obiectele imaginare pe care Margareta le numeşte, rând pe rând (încălţările de schimb, carabina, lădiţa de scule, sabia „veche şi ruginită"), trăiesc doar în şi prin limbaj, capătă „realitate" în măsura în care numele lor sunt rostite. De prisos să mai spunem că, în aceste condiţii, nici vorbă nu poate fi de comunicare. Se poate vorbi în schimb de o valorificarea sui-generis a valenţelor simbolice ale limbajului. Purtate de fluxul ameţitor al delirului verbal, personajele ajung să rostească poeme în miniatură („Îţi vrem numai binele; spini pe mantia ta şi solzi, liane, alge, frunze umede şi lipicioase. Se lipesc, se lipesc. Le dezlipesc, le desprind, lasă pete, nu-i curat.") sau să performeze gesturi absurde, ca în oficierea unui ritual criptic, inaccesibil profanilor. De pildă, pasajul în care Margareta, retrasă într-un colţ al scenei, îl călăuzeşte pe rege de departe capătă, prin mişcarea halucinantă şi forţa hipnotică a viziunii, o pregnanţă demnă de tragediile shakespeariene: „Lasă-te dus de roata aceea care se învârteşte în faţa ta. N-o pierde din ochi, urmeaz-o, nu prea de-aproape, e în flăcări, ai putea să te arzi. Înaintează, uite, dau la o parte mărăcinii, ia seama nu izbi umbra aceea care e la dreapta ta ... Mâini lipicioase, mâini rugătoare, braţe şi mâini jalnice, nu vă mai arătaţi, pieriţi. Nu vă atingeţi de el că vă lovesc! (*Regelui.*) Nu întoarce capul. Fereşte-te de prăpastia din stânga ta, nu-ţi fie teamă de lupul acela bătrân care urlă... Colţii îi sunt de carton, nu există. (*Către lup.*) Piei, lupule! (*Regelui.*) Nu te teme nici de şobolani. N-au să te muşte de picior. (*Către şobolani.*) Şobolani şi năpârci, pieriţi!"

Încetul cu încetul, devine tot mai evident că, sub presiunea teribilă a acelui mecanism ineluctabil, care l-a obsedat mereu pe Eugen Ionescu, Bérenger I se mişcă şi reacţionează mecanic, asemenea unei marionete dirijate din umbră de sforile păpuşarului („Dă-mi piciorul drept, piciorul stâng. Pe măsură ce-i dă aceste ordine, membrele regelui se înţepenesc." ş.a.m.d.). El este un rege de paie, într-un decor-butaforie, una dintre acele biete cărţi de joc coborâte parcă din literatura lui Lewis Carroll (autor cu care, de altfel, Ionescu are incontestabile afinităţi). În aceste condiţii, trecerea regelui agonic prin „vămile văzduhului" ajunge să semene cu performarea la nesfârşit a unui ritual (s-ar putea spune chiar a unui sacrificiu), hieroglifă, deopotrivă, a derizoriului condiţiei umane şi a resurselor compensatorii de care dispune teatrul. Căci, aşa cum observa pe drept cuvânt Gelu Ionescu, până la urmă „însuşi teatrul e un mecanism, o convenţie, redescoperindu-se inepuizabila lui repetabilitate, seară de seară, stagiune de stagiune, epocă după epocă, oglindă a acţiunilor arhetipale ale omului" (Gelu Ionescu, *„Anatomia unei negaţii: scrierile lui Eugen Ionescu în limba română"*).

În ansamblu, *„Regele moare"* poate fi interpretată, asemenea tuturor operelor cu adevărat importante ale umanităţii, în foarte multe feluri, dar esenţială rămâne, până la urmă, îmbinarea elementului grav, metafizic, al neliniştii şi căutărilor existenţiale (din care se hrăneşte în fond tragedia), cu spiritul ludic şi cu exhibarea nonşalantă a convenţiilor, care anticipează gustul postmodernist pentru farsă, *performance*, ironie, intertextualitate etc. (şi acestea, desigur, sunt mult mai vechi, în fond, decât postmodernismul). Chiar termenul „farsă tragică", un oximoron în fond, încurajează astfel de speculaţii, fiind cea mai bună dovadă că, până şi hibridizarea genurilor, de care se vorbeşte cu atâta frenezie astăzi, nu este o descoperire pe atât de recentă pe cât se crede îndeobşte.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. *** *Analize literare pentru liceu. Antologie realizată în redacție*, Editura Junior Club, București, 1994
2. *** *Istoria literaturii române*, II, Editura Academiei, București, 1968
3. Alecsandri, Vasile, *Pasteluri*. Antologie, prefață, note și bibliografie de Paul Cornea, Editura Albatros, Colecția „Lyceum", Texte comentate, București, 1972
4. Angelescu, Gabriel, *Proza secolului XIX. Antologie comentată*, Editura Aula, Brașov, f.a.
5. Angelescu, Silviu; Jilăveanu, Dan, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*, Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2001
6. Angelescu, Silviu; Nicolae, Nicolae I.; Ionescu, Emil, *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2000
7. Anghelescu, Mircea (coord.), *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, București, f.a.
8. Anghelescu, Mircea (coord.), *Literatura română. Dicționar de opere*, Editura Litera Internațional, București – Chișinău, 2003
9. Badea, Mariana, *Limba și literatura română. Proza. Poezia. Dramaturgia*, Bacalaureat, partea a II-a, Editura Badea & Professional Consulting, București, 2003
10. Balotă, Nicolae, *De la „Ion" la „Bietul Ioanide"*, Editura Eminescu, București, 1974
11. Bărboi, Constanța, *Eminescu*, ediția a III-a (revizuită și îmbunătățită), Editura Niculescu, București, 1998
12. Boatcă, M.; Boatcă, S.; Iancu, M., *Limba și literatura română în licee. Antologie de texte comentate*, clasa a XII-a, Editura Recif, București, 1994
13. Bodiu, Andrei, *Mircea Cărtărescu. Monografie*, Editura Aula, Brașov, 2002
14. Breazu, Ion, *Prefață* la *Ioan Slavici: Nuvele*, vol. I, Editura de Stat pentru Literatură, București, 1958
15. Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965
16. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985
17. Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București, 1981
18. Călinescu, George, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1966
19. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
20. Cărtărescu, Mircea, *Travesti*, ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2001
21. Ciocârlie, Livius, *Suprafață și adâncime în „Orbitor"*, în revista *„Orizont"*, nr. 1/1998
22. Cioculescu, Șerban, *I.L. Caragiale*, Editura Tineretului, București, 1967
23. Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1985
24. Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, Iași, 1970
25. Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu*, Editura Tineretului, București, 1966
26. Cistelecan, Al., *Generația și polii ei*, în Gh. Crăciun, *Competiția continuă ... Generația '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999
27. Cistelecan, Alexandru, *Al treilea start*, în revista *„Vatra"*, nr. 11-12/1992

Scanned with OKEN Scanner

28. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri alese*, ESPLA, Bucureşti, 1957
29. Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1970
30. Cornea, Paul, *Postfaţă* la B.P. Hasdeu, *Scrieri literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989
31. Crăciun, Gheorghe (coord.), *Istoria didactică a literaturii române*, Editurile Magister/Aula, Braşov, f.a.
32. Cristea, Valeriu, *Alianţe literare*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977
33. Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978
34. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica, *Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, Editura Humanitas Educaţional, Bucureşti, f.a.
35. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica, *Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a XII-a*, Editura Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2002
36. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica, *Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a XI-a*, Editura Humanitas Educaţional, Bucureşti, 2001
37. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, volumul I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967
38. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, volumul II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974
39. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, volumul al III-lea, Dramaturgia şi critica literară, Editura Minerva, Bucureşti, 1975
40. Davidescu, N., *Caragiale*, în vol. *De la Titu. Maiorescu la George Călinescu*, Antologia criticilor români, întocmită de Eugen Simion, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971
41. Dinu, Gabriela; Dobrescu, Caius; Oprea, Nicolae, *Istoria literaturii române din perspectivă didactică. Proza*, clasa a X-a, volumul I, Editura Paralela 45, Colecţia „Compact", Piteşti, 2000
42. Doinaş, Ştefan Augustin, *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
43. Dună, Ion; Dună, Raluca, *Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a X-a*, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 2000
44. Eco, Umberto, *Marginalii şi Glossa la Numele trandafirului*, în revista „*Secolul XX*", nr. 8-10/1983
45. Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991
46. Fanache, V., *Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
47. Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
48. Gană, George, *Prefaţă* la Lucian Blaga, *Opera poetică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995
49. Gavrilă, Camelia; Doboş, Mihaela, *Compendiu de teorie şi critică literară. Repere pentru bacalaureat*, Polirom, Iaşi, 2003
50. Georgescu, Paul, *Încercări critice*, ESPLA, Bucureşti, 1957
51. Georgescu, Paul, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Câteva precizări 5

I. TEXT ŞI COMUNICARE 6
Tipuri de texte. Coerenţă şi coeziune. Texte literare. Texte nonliterare. Elemente constitutive ale situaţiei de comunicare. Tipuri de comunicare. Funcţiile comunicării. Stilurile funcţionale ale limbii române. Trăsăturile generale ale stilurilor

II. LITERATURA ROMÂNĂ. PRIVIRE GENERALĂ. PERIODIZARE 9
Opera literară. Cultură materială şi spirituală. Trăsăturile creaţiei populare. Literatura cultă. Periodizarea literaturii

III. EPOCI ŞI IDEOLOGII LITERARE 12
Curentul literar. Umanismul. Iluminismul. Clasicismul. Romantismul. Dacia literară. Romantismul eminescian. Junimea şi Titu Maiorescu. Realismul. Sămănătorismul. Poporanismul. Simbolismul. Modernismul şi Eugen Lovinescu. Curentele avangardiste. Tradiţionalismul. Neomodernismul. Postmodernismul

1. TITU MAIORESCU – notă biobibliografică 22
Comediile d-lui I. L. Caragiale 22

2. EUGEN LOVINESCU – notă biobibliografică 24
Proza sămănătoristă ardeleană. Octavian Goga 25

IV. PROZA NARATIVĂ. ACCEPŢII ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI NARATIV 27
Opera literară. Temă şi idee. Motiv şi laitmotiv. Acţiunea. Timpul şi spaţiul naraţiunii. Naraţiunea şi celelalte moduri de expunere. Naratorul. Viziunea şi perspectiva narativă. Momentele subiectului literar. Conflictul. Retrospectiva. Suspansul. Personajul literar. Modalităţi narative

V. EVOLUŢIA ŞI TIPOLOGIA PROZEI NARATIVE 33
Perioada cronicarilor. Dimitrie Cantemir. Proza preromantismului şi a paşoptiştilor. Proza marilor clasici ai literaturii române. Proza perioadei următoare marilor clasici, a începutului de secol XX. Proza perioadei interbelice. Proza de după al Doilea Război Mondial. Tipurile principale ale prozei

1. BASMUL CULT 38
Ion Creangă – notă biobibliografică 40
Povestea lui Harap-Alb 40
Dănilă Prepeleac 46

2. POVESTIREA 51
Mihail Sadoveanu – notă biobibliografică 52
Hanu-Ancuţei 52
Iapa lui Vodă 53
Haralambie 57
Balaurul 59
Fântâna dintre plopi 60
Istorisirea Zahariei Fântânarul 63
Vasile Voiculescu – notă biobibliografică 65
Lostriţa 65
În mijlocul lupilor 67

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA 70
3. NUVELA ISTORICĂ 71
Costache Negruzzi – notă biobibliografică 71
Alexandru Lăpuşneanul 72
4. NUVELA FANTASTICĂ 79
Mihai Eminescu - notă biobibliografică 79
Sărmanul Dionis 81
I. L. Caragiale – notă biobibliografică 86
La hanul lui Mânjoală 87
Mircea Eliade – notă biobibliografică 89
La ţigănci 89
Nopţi la Serampore 93
5. NUVELA PSIHOLOGICĂ 97
În vreme de război de I. L. Caragiale 97
Ioan Slavici – notă biobibliografică 101
Moara cu noroc 102
Pădureanca 107
ROMANUL 114
6. ROMANUL OBIECTIV (DORIC) 115
Liviu Rebreanu – notă biobibliografică 116
Ion 117
Baltagul de Mihail Sadoveanu 123
G. Călinescu – notă biobilbiografică 137
Enigma Otiliei 138
Marin Preda – notă biobibliografică 151
Moromeţii 151
Cel mai iubit dintre pământeni 160
7. ROMANUL SUBIECTIV (DE ANALIZĂ, IONIC) 165
Camil Petrescu – notă biobibliografică 165
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război 166
Patul lui Procust 172
8. ESTOMPAREA GRANIŢELOR DINTRE SPECIILE TRADIŢIONALE ALE PROZEI 181
Mircea Cărtărescu – notă biobibliografică 181
Orbitor 181

VI. POEZIA. ACCEPŢIUNI ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI POETIC. LIMBAJUL ŞI EXPRESIVITATEA TEXTULUI POETIC. 186

VII. EVOLUŢIA ŞI TIPOLOGIA POEZIEI. 197
1. POEZIA PAŞOPTISTĂ 198
Vasile Alecsandri – notă biobibliografică 199
Mezul iernei 200
Malul Siretului 202
Baba-Cloanţa 203
I.H. Rădulescu – notă biobibliografică 204
Sburătorul 205
2. MIHAI EMINESCU 207
Concepţia lui Mihai Eminescu despre poezie şi despre misiunea poetului 207
Poezia de meditaţie istorică şi socială 208
Scrisoarea III 209

Scanned with OKEN Scanner

Natura și dragostea în poezia eminesciană 214
Dorința 214
Lacul 217
Peste vârfuri 219
Atât de fragedă 220
Poezia de inspirație folclorică 221
Revedere 222
Ce te legeni 223
La mijloc de codru 224
Poezia filozofică 225
Luceafărul 226
Glossă 231
Scrisoarea I 233

3. PRELUNGIRI ALE ROMANTISMULUI ȘI ALE CLASICISMULUI 237
G. Coșbuc – notă biobibliografică 237
Moartea lui Fulger 238
Mânioasă 240
Nu te-ai priceput 241
Octavian Goga – notă biobibliografică 243
Rugăciune 243

4. SIMBOLISMUL 245
George Bacovia – notă biobibliografică 246
Plumb 247
Decor 248

5. TRADIȚIONALISMUL 250
Ion Pillat – notă biobibliografică 251
Aci sosi pe vremuri 251
Cămara de fructe 253
Pe decindea Dunării de Vasile Voiculescu 254

6. MODERNISMUL 256
Lucian Blaga – notă biobibliografică 257
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii 259
Lumina 260
Vară 262
Amurg de toamnă 263
Izvorul nopții 264
I. Barbu – notă biobibliografică 265
Riga Crypto și lapona Enigel 266
Timbru 268
Din ceas, dedus 269
Tudor Arghezi – notă biobibliografică 270
Testament 272
Flori de mucigai 274
Psalm [Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere] 275

7. NEOMODERNISMUL 278
Nichita Stănescu – notă biobibliografică 278
A cincea elegie. Tentația realului 279
Către Galateea 280
Emoție de toamnă 281
Testament 282

8. POSTMODERNISMUL 285
Ciocnirea de Mircea Cărtărescu 285
Levantul de Mircea Cărtărescu 287

Scanned with OKEN Scanner

Georgica a IV-a de Mircea Cărtărescu 290

Florin Iaru – notă biobibliografică 291
Est etica 291
Alexandru Mușina – notă biobibliografică 292
Budila-Express 293

VIII. DRAMATURGIA. ACCEPȚII ALE TERMENULUI. STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC. LIMBAJ ȘI EXPRESIVITATE ÎN TEXTUL DRAMATIC. EVOLUȚIA DRAMATURGIEI 295

1. COMEDIA 299
O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale 300
O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale 310

2. DRAMA 317
B.P. Hasdeu – notă biobibliografică 317
Răzvan și Vidra 318
Suflete tari de Camil Petrescu 323
Jocul ielelor de Camil Petrescu 329
Act venețian de Camil Petrescu 333

3. DRAMATURGIA MODERNĂ 338
Marin Sorescu – notă biobibliografică 338
Iona 338
Eugen Ionescu – notă biobibliografică 341
Regele moare 342

Bibliografie 344

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NICULESCU

Citim. Știm.

Lucrarea constituie un sprijin eficient pentru toți elevii care se pregătesc să susțină examenul de bacalaureat și nu numai.

În acord cu programa examenului, sunt prezentate toate speciile literare și toți scriitorii canonici, fiecare cu o notă biobibliografică și cu analiza uneia sau a mai multor creații, funcție de varietatea titlurilor cuprinse în manualele alternative.

Tratarea textelor este accesibilă, operându-se cu opiniile consacrate, folosind mai ales informațiile oferite de manualele alternative în vigoare, astfel încât lucrarea să fie utilă oricărui elev aflat în pragul bacalaureatului.

ÎN CONFORMITATE CU PROGRAMA APROBATĂ DE
MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE

www.niculescu.ro

ISBN 978-973-748-710-0

82